

**ANALIZA**

Društvo za analitično filozofijo in filozofijo znanosti

časopis za kritično misel

# ANALIZA

**02****2021, letnik 25.**

# Kazalo

## Estetika Božidarja Kanteta – komentarji

### David Davies

Izvedljivost in razumevanje glasbenega dela: Variacije na temo Petra Kivyja ..... 3

### Jürgen Lawrenz

Glasba in neizrekljivo: O globini glasbe ..... 17

### Iris Vidmar Jovanović

Kant, Kante in moralni značaj umetnosti ..... 32

### Predrag Cicovacki

Lev Tolstoj o Platonu in platonizmu ..... 47

### Mojca Küplen

Izrazna vrednost umetnosti v luči Kantove teorije estetskih idej ..... 59

# **Estetika Božidarja Kanteta - komentarji**

**David Davies**

*McGill University*

*Prevedla Marina Bajić*

## **Izvedljivost in razumevanje glasbenega dela: Variacije na temo Petra Kivyja<sup>1</sup>**

### **I.**

V neobjavljenem članku »The Case of (Digital) Wagner«, ki ga je končal malo pred svojo smrtjo, Peter Kivy obravnava hipotetično situacijo, v kateri so naše edine uprimeritve vsaj nekaterih glasbenih del digitalno ustvarjena zaporedja zvokov neke vrste. Kot bomo videli, je Kivy nameraval obravnavati tovrsten hipotetični scenarij z dejanskim predlogom produkcije digitalno konstruirane verzije specifičnega dela, Wagnerjevega ciklusa *Prstan*. Da bi se izognil nepotrebnim zapletom, predstavi enostavnejši miselni eksperiment, kjer je digitalno uprimerjeno delo Beethovnova *Peta simfonija*. Poante, ki jih želi prikazati skozi ta miselni eksperiment, imajo dve dimenziji:

Prvič: v apokaliptičnem svetu, kjer ostajajo samo digitalna dela, ni vse izgubljeno. Ta dela lahko bolj ali manj obnovimo in do njih dostopamo tako, da jih »prevedemo« v glasbeno partituro. Drugič – in kar je še bolj pomembno – v našem svetu se moramo spomniti, da če dejansko pride do digitalne izvedbe *Prstana* ali Beethovнове *Pete simfonije*, to ni dejanska »izvedba.«<sup>2</sup>

Večji pomen, ki ga Kivy pripisuje drugi poanti, se odraža v dogodku, ki, kot bomo videli, je spodbudil njegove lastne razmisleke o temah, ki jih raziskuje v članku. Ker se s Kivyjem

---

<sup>1</sup> Z velikim veseljem prispevam ta članek jubilejnemu zborniku za Božidarja Kanteta. Božidarja poznam zaradi najinih skupnih interesov v estetiki. Prvič sem ga spoznal pred približno petnajstimi leti, ko sem med daljšim študijskim dopustom na kratko obiskal Maribor. Od leta 2012 je eden izmed mojih so-organizatorjev konference o filozofiji umetnosti v Dubrovniku, kjer je pomembno prispeval k neprekinjenemu uspehu te konference.

<sup>2</sup> Vsi Kivyjevi citati izvirajo iz neobjavljenega besedila njegovega članka. Zaradi tega ni mogoče zapisati številke strani citatov.

strinjam, da, v kolikor bi bile tovrstne hipotetične digitalne različice del dejansko uresničene, to dejansko ne bi bile *izvedbe* teh del in, *a fortiori*, ne bi mogle biti *razumljene* kot izvedbe, se v to ne bom več poglobljal. Vendar pa menim, da je Kivyjev argument v podporo »manj pomembnega« prvega nauka filozofsko veliko bolj zanimiv. Zato bom na podlagi teme, obravnavane v drugi polovici Kivyjevega članka, razvil določene variacije, ki nas bodo vodile do pomembnih, a relativno neobdelanih težav, ki so povezane s postopki, vpletenimi v razumevanje glasbenih del v klasični tradiciji in specifično tistimi, ki so vpletene v razumevanje teh del skozi njihove izvedbe.

## II.

Izvorni dogodek, ki je spodbudil Kivyjevo delo, je bil časopisni članek Michaela Cooperja, ki se je pojavil v *New York Timesu*, 12. junija 2014. Cooper je opisal in komentiral ogorčenje v glasbenem svetu, ki ga je sprožil predlog podjetnika Charlesa M. Goldsteina, da bi Wagnerjev *Prstan* uprizorili na majhni ameriški lokaciji, namesto na kakšnem tradicionalnem odru, kot je New York ali Bayreuth. Takšen podvig naj bi bil finančno izvedljiv z »nadomestitvijo masivne orkestralne sile [dela] z digitalnimi vzorci inštrumentov«. Cooper je trdil, da je Goldstein zakupil dostop do Dunajske simfonične knjižnice, zbirke digitalnih vzorcev orkestrskih glasbil, in od leta 2006 naprej mukotrpno vnašal vsako posamezno noto *Prstana* v glasbeno programsko opremo. Digitalni vzorci orkestrskih glasbil, ki sestavljajo Dunajsko simfonično knjižnico, so sami proizvod dejanskih glasbenikov, ki igrajo dotična glasbila, in ne kakršnegakoli sintetizatorja zvokov. Kivy Goldsteinov projekt ilustrira z obravnavo petih taktov sola oboe iz opere *Siegfried*, ki so sestavljeni iz petnajstih not različnih trajanj. Da bi poustvarili ta solo, bi morali iz Dunajske simfonične knjižnice pridobiti petnajst zvokov oboe s primernim tonom in trajanjem in jih spojiti v pravilnem vrstnem redu. Da bi zagotovili primerno dolžino zvokov, bi morali najverjetneje nekatere podaljšati, nekatere pa skrajšati z uporabo primernih tehnik digitalnega urejanja.

Ko oriše Goldsteinov projekt, se Kivy obrne na svojo primarno trditev, da tako nastali zvoki ne bi predstavljali izvedbe obravnavanega glasbenega dela. Kivy vztraja, da orkester ne proizvaja »mozaika zvokov.« Kar proizvaja je »glasbeno izvedbo«, ta pa »sestoji iz kombiniranih izvedb vseh glasbenikov v tem sestavu z disciplino izvajalca na odru.« Še

osnovnejše filozofsko vprašanje je, vztraja Kivy, ali bi v primeru, da smo dosegli točko, na kateri imamo na voljo samo še tovrstne digitalne različice, še vedno imeli glasbena dela? V primeru digitalnega Wagnerja: »če bi imeli samo digitalno delo, bi prav zares imeli to delo?« Pravilno pripomni tudi, da je primer digitalnega Wagnerja nepotrebno zapleten za osrednjo točko filozofskega razmisleka o takšnih stvareh, saj bi vključeval kombinacijo dejanskih izvedb – vokalnih delov dela – in digitalizacije – inštrumentalnih delov dela. Zato predlaga, da se raje osredotočimo na enostavnejši, v celoti inštrumentalen primer:

Predpostavimo, da so bile vse partiture Beethovnovе *Pete simfonije* uničene, kar vključuje izvorni rokopis in vsako serijo delov izvedbe. Na kratko, vsaka oblika glasbenega zapisa, v kateri je simfonija obstajala, je izgubljena. Naj dodamo tudi, da ne živi več niti ena oseba, niti en Toscanini, ki bi si delo uspela zapomniti. Prav tako ne obstaja več noben posnetek *Pete* v kakršnikoli obliki.

Kar pa vendarle imamo, je digitalna različica *Pete simfonije*, sestavljena na način, ki ga predlaga Goldstein – iz zvokov digitalnih vzorcev. (Naj spomnimo, da ta digitalna različica za Kivyja ni sama po sebi posnetek, saj ne vsebuje posnetka izvedbe. Rečemo lahko, da gre za digitalno kodiranje *Pete Simfonije*). Bi v teh hipotetičnih okoliščinah še zmeraj posedovali Beethovnovо glasbeno delo? Kot zapiše Kivy, bo naš odgovor na to vprašanje hkrati odvisen od (hkrati pa bo morda tudi pomagal pri osvetlitvi) metafizičnih vprašanj, ki se nanašajo na obstoj in trajnost glasbenega dela.

Kivy razišče tri možnosti:

#### *Možnost 1*

V skladu s Kivyjevimi lastnimi pogledi na glasbena dela (glej npr. Kivy, 1983), dojemamo delo kot platonski objekt, ki ga ni mogoče uničiti, četudi ga je mogoče ustvariti. V tem primeru še zmeraj imamo delo, a smo izgubili »dostop« do njega; pri tem gre za dostop do razumevanja. Tukaj se predpostavlja, da mora biti dostop razumevanja do takšnega dela mogoč skozi *izvedbe*, ki so uprimeritve dela, ter da v teh hipotetičnih okoliščinah nimamo izvedb, niti jih ne moremo proizvesti. V odgovor na ugovor, da imamo dostop do dela, ker imamo digitalno različico tega dela, kar je, čeprav ni izvedba, še zmeraj uprimeritev, se Kivy vpraša ali lahko imamo dostop do dela, brez da bi imeli na voljo izvedbo, saj je glasba

uprizoritvena umetnost (angl. *performing art*, op. prev.): »Brez izvedbe nimamo umetnosti.« Četudi delo še zmeraj obstaja, »ne moremo izkusiti in uživati v delu«.

### *Možnost 2*

Pri naslednji možnosti lahko trdimo, da nismo le izgubili dostopa do dela, ampak smo, če imamo na voljo le digitalno različico, izgubili tudi delo samo. Kivy meni, da je ta odgovor premočan, saj »se lahko naučimo vseh glasbenih dejstev o delu: njegovo formalno strukturo, harmonično strukturo, kontrapunktalno strukturo, in tako naprej«, če nam je na voljo digitalna različica. To nam zagotavlja *določen* dostop do dela, ne pa *polnega* dostopa: primer je analogen temu, da imamo le digitalno različico izgubljene slike. (Kot opombo lahko dodamo, da Kivy kot Platonist, ki glasbena dela smatra kot čiste zvočne strukture, »glasbena dejstva« o delu omejuje na njegove strukturne lastnosti. Kot bomo videli spodaj, se s tem ne-strukturalisti ne strinjajo!)

### *Možnost 3*

Kivyjev najljubši odgovor na to vprašanje je, da lahko tudi v tej ekstremni situaciji obnovimo delo: »*Peto simfonijo* lahko obnovimo in/ali do nje dostopamo skozi digitalno različico na sledeč način. Poslušamo lahko digitalno različico in s trdim delom, če smo dovolj sposobni glasbeniki, kar slišimo poustvarimo v glasbeni partituri. Iz te glasbene partiture pa lahko realiziramo glasbene izvedbe«. To možnost sprejme z le eno opombo: »Na opisan način ne moremo obnoviti celotne *Pete Simfonije* z njene digitalne različice. Česar ne moremo obnoviti je to, česar ne moremo vnesti v glasbeno partituro: ekspresivne glasbene nianse, ki jih prava glasbena izvedba nujno ima.« Vendar pa doda, da »konec koncev takšne stvari skoraj v celoti manjkajo, na primer, v preživelih rokopisih J. S. Bacha, ki so nam na voljo in ki nam omogočajo izvajanje njegove glasbe. Te mora dodati domiselni, kreativen glasbeni izvajalec.«

## III.

Rad bi predlagal, da čeprav je v Kivyjevih raziskovanjih njegovega miselnega eksperimenta res na kocki zelo zanimivo filozofsko vprašanje, tega vprašanja, v nasprotju

s »pomembnejšim« naukom o izvedbi, ne zastavlja le digitalizacija. Menim, da gre za bolj temeljno težavo. Oglejmo si sledeči vprašanji:

- 1) Pod kakšnimi pogoji lahko razumemo nekaj kot uprimeritev uprizoritvenega umetniškega dela?; in
- 2) Pod kakšnimi pogoji lahko razumemo uprizoritveno umetniško delo skozi interakcijo z eno izmed njegovih uprimeritev?

Ko govorimo o dostopu do dela, je v igri drugo vprašanje, odgovor na to vprašanje pa je, tako vsaj mislim sam, neodvisen od tega, ali govorimo o digitalni ali ne-digitalni uprimeritvi.

Da bi to razumeli, moramo narediti korak nazaj in pojasniti celoten diskurz o »uprimeritvah« umetniškega dela na splošno in »uprimeritvah« uprizoritvenega umetniškega dela specifično. Kot smo videli, Kivy dopušča, da sta tako izvedba *Pete* kot digitalno kodiranje *Pete* »uprimeritvi« dela, a trdi, da nam le prva izmed teh dovoljuje »dostop« do dela, ki nam omogoča razumevanje. Kaj pa sploh je ta pojem, »uprimeritev«? Drugje<sup>3</sup> sem trdil, da je »uprimeritev« dela nekaj, kar igra vlogo v razumevanju tega dela, a da lahko v književnosti razlikujemo med dvema različnima vlogama, ki jih lahko igrajo uprimeritve, vsaj za tiste, ki podpirajo kontekstualistični pogled na bivanje in biti-razumljen umetniških del.

Za kontekstualista<sup>4</sup> razumevanje umetniškega dela zahteva, da informacije o poreklu umetniškega sredstva dela vplivajo na razpoznavne razumljive lastnosti, ki se izražajo skozi to sredstvo, če naj delo ustrezno razumemo. Za ne-kontekstualista je pomembno le, da smo s preučitvijo raznih vrst zaznavnih in splošnejših konceptualnih veščin izkustveno v stiku z umetniškim sredstvom dela. Védenje o poreklu tega sredstva je nepomembno. Razpravo med kontekstualističnimi in ne-kontekstualističnimi pogledi na razumevanje je mogoče

---

<sup>3</sup> O tem sem, z nekoliko drugačno terminologijo prvič razglabljal v svojem delu iz 2010. Predstavitev, ki sledi, je bila prilagojena za trenutni projekt.

<sup>4</sup> Za podrobne razprave o težavah razločevanja med kontekstualističnimi in ne-kontekstualističnimi pogledi na razumevanje umetniških del glej na primer Levinson 1980, Wollheim 1980, Currie 1989, pogl. 2, in Davies, 2004, pogl. 2.

najti v vseh umetnostih, pa tudi bolj splošno v razpravah o razumevanju drugih artefaktov.<sup>5</sup> Kot je Clive Bell zagovarjal ne-kontekstualizem za vizualna dela:

Vrhunska umetnost ostaja stabilna in odkrita ker so čustva, ki jih prebudi, neodvisna od časa in prostora, saj njeno kraljestvo ni tuzemsko. Tistim, ki imajo smisel za pomembnost forme ni pomembno, če so bile forme, ki jih ganejo, ustvarjene v Parizu predvčerajšnjim ali v Babilonu pred petdesetimi stoletji. (Bell, 1914, str. 37)

Kontekstualistu o razumevanju umetnosti pa to *je* pomembno: razumevanje zahteva, da na nek primeren način izkustveno interaktiramo z delom, ki ga je umetnik ustvaril, pa tudi da na to interakcijo vpliva nekakšno zavedanje umetnostno-zgodovinskega konteksta, v katerem je bilo ustvarjeno.

Za kontekstualista tako obstajata dve »vlogi,« ki jih morajo posamezne bitnosti igrati v pravilnem razumevanju umetniškega dela:

1.) Vloga v poreklu: identificirati moramo nekaj, česar zgodovina nam nudi potreben kontekst za izkustveno interakcijo z delom, ki ga je ustvaril umetnik. Kar igra vlogo v poreklu v standardnem primeru, je »umetniško sredstvo« samo po sebi, ki ga neposredno ali posredno ustvarja umetnikova ustvarjalna aktivnost – npr. originalna slika; analogne fotografije kot posledica pravilne rabe negativov; izvedba na podlagi priznane partiture in primernih izvajalskih norm; ali določena struktura besedila oziroma kopija, zgodovinsko povezana z avtorstvom te strukture.

2.) Izkustvena vloga: potrebujemo neke vrste izkustveno interakcijo z bitnostjo, v kateri se kažejo lastnosti, izražene skozi umetniško sredstvo dela, in ki vplivajo na razumevanje dela – na primer reprezentacijske, ekspresivne ali formalne lastnosti. V primeru slik, na primer, se v splošnem predpostavlja, da primerno razumevanje zahteva izkustveno srečanje z določenim fizičnim objektom. Pri glasbenih, književnih in filmskih delih pa po drugi strani izgleda, da obstajajo številne različne lokacije, kjer se lahko ob nekem času izkustveno srečamo z delom na način, primeren za njegovo razumevanje. Bitnosti so lahko bolj ali

---

<sup>5</sup> Glej na primer Baxandall, 1985, poglavje 1.

manj dobro prilagojene za učinkovitost izkustvene vloge. Govorimo lahko torej ne le o bitnostih, ki so »kvalificirane« za to vlogo, marveč tudi o bitnostih, ki so »popolnoma kvalificirane« v smislu, da nimajo raznih pomanjkljivosti. Predvajanje filma lahko ni popolnoma kvalificirano za izkustveno vlogo, ker utegne biti filmski trak poškodovan; fotografija slike bo prenesla le del umetniških lastnosti dela; originalna slika je lahko utrpela poškodbe, ki so uničile nekatere izmed njenih izvornih prikazanih lastnosti. Biti *popolnoma kvalificiran* za izkustveno vlogo pri razumevanju za določeno umetniško delo  $X$  ob času  $t$  pomeni imeti ob  $t$  vse relevantne lastnosti  $X$ , ki so v skladu s praksami dotičnega umetniškega formata *nujne* za polno izvedbo te vloge.

V standardnih primerih je normalno predvidevati, da je bitnost, ki je popolnoma kvalificirana za izkustveno vlogo, bodisi bitnost, ki igra vlogo v poreklu pri razumevanju za to delo, bodisi bitnost, ki je v zgodovinsko privilegiranem odnosu s slednjo. A to ni nujno zmeraj res. Z ozirom na to sta za kontekstualista vloga v poreklu in izkustvena vloga definirani glede na dve različni zahtevi za razumevanje – kontekstualist lahko obravnava situacije, v katerih stvari, ki igrajo eno vlogo, ne igrajo ali ne morejo igrati druge:

- (1) kot smo pravkar opazili, je mogoče, da umetniško sredstvo, ki izhaja iz umetnikove dejavnosti in igra vlogo v poreklu, ni več popolnoma kvalificirano za izkustveno vlogo, ker je utrpelo neko škodo;
- (2) bolj zanimivo je, da nekaj, kar je popolnoma kvalificirano za izkustveno vlogo, morda nima primerne zgodovinskega statusa za vlogo v poreklu. Predpostavimo, na primer, da imamo, kot hipotetično zastavljeno v Jorge Luis Borgesovi kratki zgodbi »Pierre Menard, avtor *Kihota*« (1970), nekaj, kar bi kontekstualist smatral kot dve književni deli  $A$  in  $B$ , napisani v dveh različnih umetnostno-zgodovinskih kontekstih, ki si delita strukturo besedila. V takem primeru lahko, vsaj za kontekstualista, dopustimo, da je lahko nekaj, kar je kvalificirano za vlogo v poreklu dela  $A$ , ne pa tudi dela  $B$ , vendarle popolnoma kvalificirano za izkustveno vlogo pri obeh delih. Kakor dolgo sta besedili identični, za zmožnost razumevanja za delo  $B$  ne bi bilo pomembno, ali bi dejansko brali besedilo, zgodovinsko povezano z delom  $A$ , v kolikor bi brali to besedilo z zgodovino proizvodnje dela  $B$  kot kontekstualnim vodilom. Še en prikrit primer tega pojava so »superkopirani« vizualni dvojniki slik, ki jih predpostavlja Gregory Currie (1989, pogl. 4): morda

sta superkopija in izvirnik oba popolnoma kvalificirana za izkustveno vlogo pri razumevanju za delo, četudi lahko samo izvirnik igra vlogo v poreklu.

S tem v mislih se vrnimo na to, kar je Kivy povedal o digitalni *Peti*. Ko reče, da sta tako digitalna *Peta* kot izvedba *Pete* uprimeritvi dela, menim, da namiguje na to, da bi lahko bila vsaka izmed njiju kvalificirana (morda tudi popolnoma kvalificirana) za izkustveno vlogo pri razumevanju za to delo. Če pa je temu tako, zakaj nam zgolj *izvedba* da dostop do razumevanja za delo? Kot smo videli, Kivy trdi, da je, glede na to, da je glasba uprizoritvena umetnost, nenavadno trditi, da lahko razumemo *Peto* s poslušanjem digitalne različice: »Brez izvedbe nimamo umetnosti.« Četudi delo še zmeraj obstaja, »ne moremo izkusiti in uživati dela.« Ti razlogi pa nedvomno *ne* vplivajo na našo zmožnost razumevanja za *Peto* skozi interakcijo z digitalno različico, marveč zgolj na našo zmožnost razumevanja za digitalno različico *kot izvedbo* – namreč, razložili smo že, da *to* ni mogoče (to je tista »pomembna poanta« v Kivyjevem povzetku).

Naj poskusim še z drugim pristopom analize Kivyjeve trditve. Izvedbe umetniškega dela se, lahko rečemo, razlikujejo od drugih vrst uprimeritev umetniškega dela – npr. predvajanja filmov, kopij romanov, slik, kipov – v tem, da gre za *interpretacije*; kar se razlikuje od uprizoritvene umetnosti in zato od glasbe kot uprizoritvene umetnosti je, da so dela razumljena skozi njihove izvedbene interpretacije. Kar razlikuje digitalno *Peto* od izvedbe *Pete* je torej to, da je samo slednja interpretacija. Digitalna *Peta* nam zato ne more dati »dostopa« do dela. Vendar pa bi na to lahko odgovorili, da je predpostavka, na kateri temelji ta argument – da digitalna *Peta* ni interpretacija – zmotna. Izvedba dela je brez dvoma njegova interpretacija, a to bi bila tudi digitalna različica, saj bi Goldstein moral izbirati iz širokega nabora možnosti glasbene uresničitve tega, kar predpisuje partitura, bodisi z modeliranjem digitalne različice na podlagi obstoječe izvedbene interpretacije, bodisi z ustvarjenjem lastne interpretacije, ki bi ga vodila skozi postopek izbiranja tega, *kateri* zvoki bodo vključeni v digitalno različico.

Vprašanje torej ostaja: kako lahko smiselno trdimo, da nam lahko samo uprimeritev, ki jo lahko *razumemo kot izvedbo*, da dostop do razumevanja za delo, če sta tako takšna kot tudi digitalna verzija interpretaciji? Ključ do napredka je na tem mestu, po mojem mnenju, je zastavitev splošnejšega vprašanja: če umetniško delo razumemo skozi njegove interpretacije, kaj pomeni razumeti nekaj skozi (ali kot) interpretacijo? Da bi osvetlili to

vprašanje si oglejmo prilagojeno različico Kivyjevega ME. Predpostavimo, da je vse v eksperimentu enako, *razen tega*, da edina uprimeritev, ki jo imamo, ni digitalna različica, temveč *posnetek določene izvedbe*. Smo v boljšem položaju za razumevanje dela skozi interakcijo s to uprimeritvijo kot skozi interakcijo z digitalno različico? Trdim, da ne, saj v nobenem primeru nismo v položaju razumevanja tega, kar nam je na voljo, *kot interpretacije dela*. Kot rezultat tega ne moremo razumeti *dela* skozi to interpretacijo, niti ne moremo na ta način razumeti same uprizoritve kot interpretacije/uprizoritve dela.

A zakaj ne? Pomislimo na satirika, ki poskuša posnemati neko politično figuro, denimo Donalda Trumpa. Satirikov cilj je občinstvu predstaviti Trumpa na določen način, pogosto tudi spremeniti njihov pogled na določene lastnosti in ideje te osebe. Da pa bi razumeli to kot imitacijo *Trumpa*, mogoče pa tudi, da bi *skozi to imitacijo* spremenili naš pogled na določene Trumpove lastnosti, ni dovolj le imitacija, potrebna je namreč tudi seznanjenost s tarčo slednje. Brez tovrstne seznanjenosti ne bi bili zmožni razumeti satirikove uprizoritve *kot imitacije Trumpa*, niti ne bi bili zmožni spremeniti našega mnenja o Trumpu *skozi* interakcijo z imitacijo. V najboljšem primeru bi lahko razumeli satirikovo uprizoritev kot imitacijo *osebe določene narave* v splošnem, ali pa kot uprizoritev neke osebe, ki jo lahko, če je naš satirik vsaj malo talentiran, *na takšen način satirično upodobimo*. Ne bi pa bili zmožni razlikovati med aspekti imitacije, ki enostavno odražajo nedvomne aspekte njenega subjekta, aspekti, ki določene aspekte subjekta karikirajo, ter aspekti, ki na subjekt preslikavajo lastnosti, ki segajo onstran karikature. Tako ne bi bili v položaju upravičeno pripisati določenih lastnosti Trumpu zgolj na podlagi satirikove uprizoritve.

Vztrajam, da so v uprizoritvenih umetnostih potrebne vzporedne obravnave. Uprizorjeno delo lahko primerno razumemo samo skozi udeležitev uprizoritve, če smo vnaprej neodvisno seznanjeni z uprizorjenim delom. Brez te seznanjenosti lahko razumemo uprizoritev *kot izvedbo*, o delu pa lahko vemo le, da dopušča takšno vrsto izvedbe, kot smo ji priča. Da bi razumeli bodisi digitalno *Peto*, bodisi posneto izvedbo *Pete* kot *interpretacijo Pete*, ali pa razumeli *Peto* skozi to interpretacijo, potrebujemo neodvisen dostop do *Pete*, česar pa nimamo v nobenem primeru obravnavanih hipotetičnih scenarijev. To je zato, ker je v nasprotju z uprimeritvami del, ki igrajo izkustveno vlogo v ostalih oblikah umetnosti – slikah, predvajanju filmov, kopijah romanov – izvedljivo glasbeno delo hkrati:

(a) drugačno od svojih uprimeritev in

(b) razumljivo z ozirom na *obseg* interpretacij, ki mu jih lahko dodelijo različni interpreti.

Razumeti izvedljivo delo skozi izkušnjo ene izmed njegovih uprimeritev pomeni bolj jasno dojeti estetske lastnosti dela, ki so uresničljive v tem obsegu interpretacij. Vendar pa brez znanja o delu izven ene same uprimeritve ne moremo oceniti niti primernosti te uprimeritve – tj. do kakšne mere je kvalificirana za izkustveno vlogo pri razumevanju za delo –, niti tega, kaj uprimeritev razkrije o estetskih lastnostih *izvedenega dela*, ne glede na to, kako dobro utegnemo doumeti estetske lastnosti *posamezne izvedbe*.

Možen ugovor bi bil, da predlagana analogija med razumevanjem za satirično imitacijo kot takšno in razumevanjem za izvedljivo delo na podlagi izvedbe zanemarja nekatere ključne razlike med obema vrstama primerov. Očitno je, da nekdo brez predhodnega znanja o Trumpu ne bo razumel nečesa kot imitacije Trumpa, saj tovrstno razumevanje zahteva podrobno poznavanje ozadja na podlagi osebe, ki poskuša razumeti delo. Zatrdim pa lahko, da se lahko estetske lastnosti glasbenega dela poslušalcu razkrijejo ob enem samem poslušanju brez vsake potrebe po poznavanju ozadja dela. Seveda lahko rečemo tudi, da se to kaže v naših lastnih glasbenih izkušnjah: mnogi si ustvarimo jasna in natančna prepričanja o estetskih lastnostih dela že prvič, ko ga slišimo. Vseeno pa menim, da zagovornik tega argumenta združuje to, kar lahko pravilno dojemamo kot estetske lastnosti določene *izvedbe* uprizoritvenega dela s tistim, kar lahko upravičeno dojemamo kot estetske lastnosti dela samega glede na izkustveno znanje o izvedbi. Na vse lastnosti določene izvedbe glasbenega dela ne moremo gledati kot na samo delo v kontekstu razumljivih lastnosti. Nekatere lastnosti določene izvedbe so lahko namreč odvisne od načinov, na katere se izvajalci, ob upoštevanju zadostne količine standardnih norm izvedbe za kvalifikacijo za izvedbo dela, oddaljijo od skupnih razumevanj za to, kako je delo pravilno izvedeno. To je eden izmed problemov, ki tvorijo osnovo za razpravo o vrlinah »avtentičnih« izvedb glasbenih del, ter eden izmed razlogov zakaj izvajalce, kot je Glenn Gould, s svojevrstnimi slogi izvedbe, občasno obtožujejo, da niso »zvesti delu«. Če naša seznanjenost z delom temelji zgolj na določeni izvedbi, ki je na enega izmed teh načinov svojevrstna, si bomo ustvarili zmotno prepričanje o obsegu estetskih lastnosti, ki spadajo v okvir dela, zaradi česar skozi to izvedbo ne bomo zmožni pridobiti pravilnega razumevanja za delo. Naj podam osebni primer: moje prvo srečanje s *Fantasia on Theme by Thomas Tallis* Vaughna Williamsa je bilo skozi posnetek dela, ki je bil svojevrsten tako v tempu –

delo je bilo izvajano nekoliko hitreje kot običajno – kot tudi v splošnem vtisu – delo je večkrat spremenilo tempo, da bi se poudarilo posamezne stavke. Šele kasneje, ko sem slišal druge izvedbe tega dela, sem prepoznal nenavadno naravo mojega prvega izkustvenega srečanja s tem delom in spremenil svoje dožemanje njegovih estetskih lastnosti, ki so mi bile razkrite v bolj standardnih različicah.

Podobni pomisleki se nanašajo na Kivyjevo tretjo in preferirano analizo njegove hipotetične situacije. Če lahko iz digitalne različice *pridobimo* relevantne definicijske pogoje dela – ali, predvidoma, iz ene in edine posnete izvedbe v mojem prilagojenem scenariju – potem *lahko*, ko enkrat poznamo te definicijske pogoje, vsako različico razumemo *kot interpretacijo* dela, ter razumemo delo skozi te interpretacije. Ampak, mar je takšno »pridobivanje« res mogoče? V primeru tako digitalne različice kot osamljenega posnetka nam je na voljo zvočno zaporedje, ki je interpretacija *Pete*. Kivyjev projekt je iz tega izpeljati *Peto* kot izvedljivo in razumljivo delo, katere interpretaciji sta digitalizacija in posnetek. Kako pa v tem enem samem zvočnem zaporedju razlikujemo med interpretirano stvarjo in posamezno interpretacijo? Kako tako rekoč razločimo med plesalcem in plesom?

Analogija s plesom je na tem mestu ustrezna zaradi tega, ker je problem pridobivanja izvedljivih del iz izvedb del zadnje čase pogosto osrednja točka študij plesa.<sup>6</sup> Ples kot uprizoritvena dejavnost se od glasbe razlikuje v dveh ključnih aspektih. Prvič: navodila za plesne izvedbe navadno proizvajajo pisci, ki opazujejo izvedbe, namesto tega, da bi šlo za partiture, ki vodijo plesalce med izvedbo. Kljub temu, da obstajajo številni sistemi za zapis navodil za ples – npr. Beneshov zapis in zapis Laba (angl. *Labanotation*, op. prev.) – se od plesalcev ne pričakuje, da te sisteme zapisa poznajo, koreografi pa jih med pripravljanjem plesalcev na ples le redko uporabljajo. Ples pa je, tako kot glasba, uprizoritvena umetnost, pri čemer plesalci interpretirajo delo, ki ga plešejo, torej je vsaka izvedba interpretacija plesnega dela. Če pa nam je na voljo le ena sama izvedba, kako ločimo delo od interpretacije? Zapisnikarji lahko občasno opazujejo vaje in govorijo s koreografom, a kjer to ni mogoče, se lahko obrnemo na slavno izjavo Marthe Graham o njenih delih: »Ko grem, gredo ona [dela].« Drugič: kot sem pravkar omenil, obstajajo v plesu alternativni sistemi

---

<sup>6</sup> Za pregled teh težav glej Davies, 2011, str. 125–28.

zapisa, ki se razlikujejo po tem, *kateri* gibi plesalca naj bodo vključeni v zapis. Če vzamemo zapis kot to, kar definira plesno delo, lahko različni zapisnikarji, ki opazujejo isto izvedbo, proizvedejo različne definicije izvedenega dela. Nadaljnji problem je, da je naš dostop do mnogih preteklih plesnih del mogoč zgolj skozi video posnetke posameznih izvedb, delo s temi posnetki torej zastavlja natanko to vprašanje, ki ga obravnavamo.

Je situacija v glasbi drugačna? Vsaj za klasično zahodno inštrumentalno glasbo v splošni izvajalski tradiciji velja, da imamo en sam splošno sprejet sistem zapisa, v večini primerov pa nam je na voljo partitura, ki časovno predhaja izvedbene interpretacije in ki deluje kot neke vrste nabor predpisov za tiste, ki želijo izvesti delo. Druga izmed teh dveh stvari nam v naši trenutni situaciji ne pomaga, saj nimamo partiture, ampak zgolj eno uprimeritev dela, prva pa morda lahko pomaga. Brez dvoma izgleda, da je bil to tudi Kivyjev pogled na situacijo. Predvideva namreč, da nam celo digitalna *Peta* da znanje o »formalni strukturi, harmonični strukturi, kontrapunktalni strukturi, in tako naprej« dela. To omogoča, trdi Kivy, da lahko primerno usposobljena oseba na podlagi digitalne *Pete* izpiše partituro. Kivy ni edini, ki to verjame. Nelson Goodman je prav tako trdil, da lahko nedvoumno pridobimo pomembne aspekte izvedljivega glasbenega dela enostavno s poslušanjem izvedbe. To je osrednjega pomena v Goodmanovem pojmovanju (1976) glasbene partiture kot nečesa, zmožnega ohranjanja dela od izvedbe do izvedbe. Da pa bi bilo delo nedvoumno pridobljivo iz izvedbe, je moral Goodman izključiti marsikaj, kar navadno dojemamo kot nujno v glasbenih delih, iz identitete glasbenih del – karkoli, kar skladatelj verbalno prenaša v partituri, vključujoč verbalne indikacije tempa, moči in *atake*.<sup>7</sup> Prav tako Goodman predvideva kontekst, v katerem nam je na voljo mnogo več kot ena sama uprimeritev, naj bo digitalna ali ne. Kot smo videli, Kivy dopušča, da ne bo mogoče zaobjeti vsega o *Peti* iz njene digitalne različice na sledeč način: »Česar ne moremo obnoviti je to, česar ne moremo vnesti v glasbeno partituro: ekspresivne glasbene nianse, ki jih prava glasbena izvedba nujno ima.« Vendar pa so »glasbene nianse« tiste lastnosti, ki jih razumemo v posameznih izvedbah del – ekspresivne lastnosti izvedbe, v kolikor te razlikujejo med posameznimi interpretacijami. Kivy meni, da je naša situacija analogna tisti, ki velja za Bachova dela, kjer nam prav tako manjkajo določeni podatki, ki niso izraženi v partituri. V primeru z Bachom pa lahko vsaj začnemo s *skladateljevo* partituro za delo. Vendar pa, če

---

<sup>7</sup> Za podrobnejšo razpravo o Goodmanovih hipotezah glej Davies 2011, 58–65.

začnemo zgolj z zvočnim zaporedjem posamezne interpretacije dela, naša težava ni ta, da ne bi imeli indikacij tega, kakšne ekspresivne nianse bi utegnil skladatelj dovoliti: naša težava je, da ne vemo, kateri elementi zvočnega zaporedja so sami po sebi ekspresivne nianse, kateri pa sestavni deli dela samega.

Tukaj bom zapustil svoje variacije (ali morda, kot bi rekel on, »fantazije«!) na Kivyjevo temo. Nauk mojih razmislekov je, da kadar obravnavamo »prvi nauk« Kivyjevega članka, problem digitalne proti ne-digitalni različici ni več ključnega pomena: isto problematiko lahko proizvedemo v primeru posnetka, ne samo v primeru digitalne različice. Filozofsko pomembno vprašanje v obeh primerih je, kot sem trdil prej, vrsta razumevanja za definirajoče lastnosti dela, ki jih potrebujemo *za razumevanje za to delo* skozi prisostvovanje njegovim uprimeritvam, ter da uprimeritev obravnavamo *kot interpretacijo* dela. Čeprav to ni vprašanje, ki ga je želel zastaviti Kivy, imajo njegovi razmisleki dodaten filozofski pomen, saj nas spodbujajo k bolj jasnemu razmišljanju o sami naravi razumevanja umetniških del skozi njihove interpretacije.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Zgodnejša verzija tega članka je bila predstavljena na delavnici v spomin Petru Kivyju, ki je potekala na Univerzi Rutgers v Oktobru 2018. Zahvaljujem se Robertu Matthews za povabilo k sodelovanju na tej delavnici, ter da mi je omogočil dostop do Kivyjevega članka, o katerem sem razpravljal.

## Literatura

Baxandall, M. (1985). *Patterns of intention: On the historical explanation of pictures*. Yale University Press.

Bell, C.. (2014). *Art*. Chatto & Windus.

Borges, J. L. (1970). »Pierre Menard, Author of the *Quixote*«. Prevedel J. E. Irby, v *Labyrinths*, Penguin, str. 62–71.

Currie, G. (1989). *An Ontology of Art*. St Martin's.

Davies, D. (2004). *Art as Performance*. Wiley Blackwell.

Davies, D. (2010). »Multiple instances and multiple 'instances'«. *British Journal of Aesthetics*, 50(4), str. 411–426.

Davies, D. (2011). *Philosophy of The Performing Arts*. Wiley Blackwell.

Goodman, N. (1976). *Languages of Art*, 2<sup>nd</sup> ed. Hackett Publishing.

Kivy, P. (1983). »Platonism in music: a kind of defence«. *Grazer Philosophische Studien*, 19, str. 109–29.

Kivy, Peter. (unpublished): »The case of (digital) Wagner«.

Levinson, J. (1980). »What a musical work is«. *Journal of Philosophy*, 77, str. 5–28.

Wollheim, R. (1980). »Criticism as retrieval«. V *Art and its objects*, 2<sup>nd</sup> ed. Cambridge University Press, str. 185–204.

**Jürgen Lawrenz**

*Nekdanji predavatelj filozofije na Univerzi v Sydneyju*

*Prevedel Niko Šetar*

## **Glasba in neizrekljivo: O globini glasbe**

*Za Božidarja Kanteta*

»The artist's brief is to sink the light  
deep into the human heart.«

Robert Schumann

### **I. Uvod**

Le redka filozofska vprašanja so bolj odporna na vpogled in identifikacijo kot občutek globoke izkušnje v navzočnosti glasbe. Napor, da bi ubesedili vtis osupljive, vzvišene, ali celo pretresljive resnice, ki se nam je dotaknila duše, se nam v takšnih trenutkih morda zdi v celoti brezploden. Vendar pa nam (v nasprotju z Wittgensteinom) da dober razlog, da se ne spustimo v tišino, marveč da (v skladu z Adornom) »namesto tega vztrajamo, da filozofija sestoji iz naporov, da bi izrekli, česar ni mogoče izreči« (Adorno, 2008, str. 74).

Primerno temu jemljemo naše osnovne smernice iz spisov glasbeno razgledanega misleca, pokojnega profesorja na Univerzi Rutgers, Petra Kivyja, ki se je s tem vprašanjem ukvarjal v nič manj kot štirih člankih (v Kivy, 1990). Čeprav je (na lastno nelagodje) prišel do negativnega zaključka, so njegove razprave vredne raziskovanja ravno zato, ker njegov zaključek počiva ne preučenih predpostavkah, ki prejudicirajo njegov oris primera. Naš cilj je torej podvomiti v ne preučene predpostavke, na katerih sloni ta spust po spolzki strmini in nato zgraditi trdnejšo pot v smeri razrešitve problema.

## II.

Logično izhodišče za Kivyjev pristop je objavljeno v delu *Music Alone*, kjer ponuja kvazi-definicijo, da je vsa namerna komunikacija podana občinstvu kot *predmet vsebine*, da lahko govorno ali pisno sporočilo razumemo kot »obravnavo predmeta vsebine na poglobljen način«, se pravi diskurzivno. Seveda se ta predmet vsebine, ali kot mu pravi Kivy, »očemnost« (angl. *aboutness*, op. prev.), nujno nanaša na vprašanja »neomajnega zanimanja ali pomembnosti človeškim bitjem« (Kivy, 1990, str. 203). Zdi se kot zdrava premisa, saj nam omogoča, da se nemudoma obrnemo na žanre, kot so filozofija, verska besedila, fikcija, drama, poezija, zgodovina, vsi izmed katerih kličejo po poglobljeni obravnavi.

Vendar pa ti kriteriji začuda več ne veljajo, ko se obrnemo h glasbi. Prav nasprotno, pripisovanje globine glasbi večinoma temelji na *pasivni zaznavi* nekega občutka globine v nekaterih vrstah glasbe. Nadalje, skladatelji svojega predmeta vsebine ne obravnavajo diskurzivno, niti v delih, ki so združena s pripovednimi elementi. Kar se tiče absolutne (inštrumentalne) glasbe, tudi če obstaja izrečen predmet vsebine (npr. neka temeljna poetična ideja), jo le stežka obravnavamo na način, podoben diskurzu. Ko se Kivy torej poskuša približati »očemnosti« glasbe, kaj hitro naleti na nepričakovano slepo ulico.

## III.

Njegov glavni kandidat je Bachov *Well-tempered Clavier* (izv. *Das Wohltemperierte Clavier*, op. prev). Mnogi glasbeniki bi tem 24 delom brez oklevanja pripisali globino, ne glede na dejstvo, da so bila izvorno mišljena kot didaktični primeri skladateljeve umetnosti. Njihova očemnost pa se vendarle ne zanaša na zunanje ideje; prej so služila kot prispevek k tekoči razpravi v tistem času o vrlinah enakomernega temperamenta pri uglaševanju glasbil s tipkami in sestavljajo *prikaz* teh vrlin, čemur Kivy pravi »ne-propozicionalno prikazovanje«. To vodi v sugestivno trditev, da očemnost te glasbe ne sestoji iz ničesar drugega kot iz diskurza *v glasbi, o glasbi*.

Vendar pa izjemna strokovnost Bachove obrti ne more jamčiti za pripisovanje globine, saj jasno spada med spretnosti.<sup>1</sup> V skladu s tem je Kivy primoran priznati, da je njegov fokus na diskurzivnost in očemnost peljal v prazno - noben izmed njegovih argumentov ni bil zadosten za preboj do priznavanja globine na račun te glasbe. (Kivy, 1990, str. 211). Kakršnakoli globina naj se že tukaj skriva, ta ni bila ustvarjena namerno: gre za *naravno, spontano pridružitvev osnovnemu kreativnemu navdihu* - tako smo nenadoma potisnjeni v dimenzijo subjektivnega, kjer so diskurzivne razlage česarkoli razen tehničnih aspektov izven obsega.

V skladu s tem je Kivy (v odgovor ugovorom njegovih kolegov) poskušal razširiti nabor svojih kriterijev tako, da je v argument sprejel pridevek »globoko,« npr. pri obravnavanju tem »na globoko kontrapunktalen način.« To pa je vodilo le v še več dvoumij. In tako se je končno le začel neposreden *volte face*:

/.../ absolutna glasba ne more imeti pomena [saj] ne more imeti predmeta vsebine, o katerem govori; [iz tega sledi, da] ne more biti globoka. (Kivy, 1997, str. 141)

Tega brez dvoma ni imel v mislih, ko je začel svoj vpogled. Na kocki pa je bila združitev pomena z globino na tak način, da vprašanje glasbenega pomena leži v srži vprašanja, ali je glasbo mogoče vključiti v krog prave umetnosti (angl. *fine arts*, op. prev.) po analogiji s književnostjo. (Kivy, 1997, str. 142)<sup>2</sup>

To je v njegovem zadnjem članku, *Another Go at Musical Profundity*, vodilo v takojšno prenovo primera. Zdaj je čutil potrebo po ovrzbi poprejšnje »kategorične napake,« ki je izhajala iz tega, da se ni mogel soočiti z lastnim zaključkom, da absolutna glasba enostavno ne more biti globoka. Njegovi argumenti v tem kontekstu so, pravi sam, bili enakovredni »ustvarjanju potrebe« po »umetnem pomanjkanju,« ki nikoli ni obstajalo in ga ne bi občutili, če bi enostavno le priznali, da glasba ne premore globine. (Kivy, 2007, str. 162-166) Gre za nenavadno izraženo opravičilo, ki je še bolj nenavadno, če vzamemo v obzir

---

<sup>1</sup> V tem kontekstu je vredno omembe, da je sam Bach, ko so ga povprašali o tem, kako je postal tako izredno usposobljen za skladanje fug, odvrnil nekaj v smislu, da bi »kateri koli glasbenik, ki je delal tako trdo kot jaz, lahko pridobil isti nivo sposobnosti.«

<sup>2</sup> Zapomnimo si, da Kivy izpostavlja književnost!

dejstvo, da ni na nobeni točki v svojih štirih esejih podvomil v svoje prve predpostavke – povezovanje globine z »diskurzno obravnavo globoke tematike« in pridružen predsodek analogijo s književnostjo.

#### IV.

Zgodi se, da njegov zaključek zgolj vodi v še eno zapleteno vprašanje - *kako globina nastane in kako jo prepoznati* v književnem besedilu. Preiščimo Kafkin roman *Grad* za odstavke, lastnosti ali značilnosti, ki so nedvomno »globoki« in jih primerjajmo s podobnimi lastnostmi *Aminadaba* Maurica Blanchota. Prav to je Jean-Paul Sartre storil v enem izmed svojih esejev, v katerem je kritiziral plagiatorsko banalnost Blanchotovega romana (glej Sartre, 1955, pogl. 4). Ampak: ali je globina zares *dokazljiva* povezava epizod, ki se seštejejo v globoko ganljivo izkušnjo? Zdi se dvomljivo, predvsem zato, ker je učinek takšnega dela kumulativen, kar pomeni, da besedilo na koncu koncev ustvari nek splošen vtis - ali prenaša globino, plitkost, ali ravnodušnost, pa bi bilo v celoti odvisno od presoje bralcev.

To morda ni zadovoljiva osnova, na podlagi katere lahko gradimo takšne trditve; a mar lahko kar tako predvidevamo, da kritična eksegeza vodi v višjo stopnjo zanesljivosti?

Vsakršen odgovor na to vprašanje se mora osredotočiti na intelektualno platformo kritike in njene težnje po objektivnih kriterijih. To pa vodi v nespodbudno ugotovitev, da kritike pogosto temeljijo na neizrečenih predpostavkah, na primer:

- (a) da so človeški komunikacijski odnosi inherentno diskurzivni,
- (b) da naš smisel za globino razkriva kognitivno sposobnost,
- (c) da je globino mogoče določiti s specifičnimi indikatorji, kar praktično predvideva, da je globina dokazljiva.

Ugovori na vse naštetu so na dlani:

- (a) Ne obstaja nikakršna »reža«, skozi katero bi tekel diskurz, ki bi mu dodala sestavino globine: torej globina ne more biti »v« diskurzu.

- (b) Ni mogoče dokazati, da ima racionalno mišljenje privilegiran dostop do globine, saj ostaja vedno odprto in ranljivo za ugovore v debati ali razpravi.
- (c) Globina ni dejstvo v svetu.

Točka (c) je glavni tečaj, na katerem visijo teze »obravnave« in »očemnosti.« Temu primerno moramo razrešiti to neskladje s premikom koncepta globine. Če ni ne »v« delu, ne (nujno) lastnost osebe, ki dela nekaj globokega, konec koncev pa niti »dejstvo« v svetu, kje potem je?

Pri tem nam pomaga zgoraj uporabljena beseda »vtis.« Kognicija ni nekaj, na kar lahko naredimo vpis: je referenčna in v veliki meri tudi samo-referenčna. *Globina pa je vtis, povezan z občutljivostjo.* Zatorej, čeprav lahko besedilo prenese vtis globine, do tega ne pride zaradi njegove kognitivne vsebine, marveč ker *prenaša poleg svoje artikulirane vsebine še nek neizrekljiv pomen.* Drug način, na katerega lahko to opišemo je, da pomen prejemniku prinaša smisel, ki *razsvetljuje* njegovo ali njeno razumevanje.

Opazimo lahko, da na nas preži vprašanje *razumevanja*, ki je tesno povezano z nekaterimi izmed najstarejših filozofskih kriterijev, se pravi s pravico, dobroto, lepoto in resnico. Nobeden izmed teh ni v svetu kot nekaj objektivnega; so pa skupaj z globino v človeškem svetu kot »stvari globokega in trajnega zanimanja« ljudem.

To nas lahko popelje na naslednjo pot. Globina se prepleta s strastjo, patosom, razodetjem, razsvetljenjem, vpogledom, svetostjo, domišljijo in žgočim osebnim zanimanjem. Vse zgoraj spada v kategorijo čustvenih in psiholoških lastnosti oseb. Še več, delijo si konotacijo biti *nedojemljive, neizrekljive in ireducibilne.* Na kratko, ključna je *intuicija*, pojem razumljen v svojem najširšem pomenu, v katerem lahko pokrije vse oblike odnosov in sporazumevanja. A to je v pristojnosti subjekta, in s tem ne moremo misliti ničesar drugega kot *subjekta estetskega izkustva.*

To pa izrazi skrb vzbujajoče vprašanje, ali naši književni jeziki dejansko posedujejo besedišče, s katerim je mogoče celovito izraziti kaj je glasba in kaj v nas zbuja, kaj je globina in kaj v nas zbuja - ter ali je intuicija edina, ki ima do tega dostop.

## V.

Estetska zmožnost ni vezana na referenco, tudi ko je referenca jasna, kot je denimo lahko v poeziji. Pomen besede *aesthesis* se opira predvsem na *odnos*, na sklic na občutljivost. Ko skladatelj želi prenesti čustvo, se obrne na zaporedje tonov, ki izkazujejo *gestalt*. Ta se izlušči v več *gestaltov*, ki so lahko podobni, nasprotni, ali dopolnjujejo prvega, sčasoma pa se veliko število slednjih zlije na tak način, da vodijo v splošno *fizignomijo*. To izpostavljam zato, ker *gestalt ali fizignomija nimata slušnega vpliva*, saj sta oba konstrukta estetske zmožnosti.

Tukaj pridemo do mej eksplicitnega opisa.<sup>3</sup> Pomagati nam ne more niti znanost; ta lahko pojasni samo mehanizme akustičnega čuta, na katerega ravnodušno vplivajo druge vrste vibracij, kot je hrup prometa, piš vetra ipd., ki vsi zatresejo naše bobniče. Razlika je najbolj fascinantna v tem pogledu, da naša občutljivost identificira glasbene zvoke kot *agente čutnega vpliva*, pri čemer prevaja ta čut v občutek ali čustvo, pogosto pa tudi v živčno ali mišično reakcijo. To je skrivnost, ki jo moramo razkriti: Kako lahko sploh pojasnimo, da popolnoma elektromagnetna vrsta vibracij sproži toliko različnih zaznav?

Brez dvoma ne gre za nič »normalnega«. Vendar pa vemo, da ljudje lahko začutijo razpoloženje druge osebe in z njo vstopijo v tih odnos. Obe vrsti občutljivosti, tako fizična, ki se dotika naših živcev, kot nematerialna, ki se ne dotika ničesar, a jo vseeno zaznavamo, gladko sodelujeta z našim umom. A medtem, ko »vibracije« predstavljajo motoričen vzrok, ki vpliva na naše živčne končiče, izhajajoči občutki in čustva niso vpleteni motorično – stečejo namreč v popolnoma nevzročnem okolju, saj ne gre za reakcije, marveč za *voljne odzive na dražljaje*. To je edina pot do razumevanja dejstva, da ima glasba zmožnost spreminjanja fiziologije osebe: da lahko pospeši srčni utrip, sproži živčni odziv, ogreje kri, ter dvigne vznemirjenje do točke ekstaze – kot v slavnem »občutku oceana« Romaina Rollanda.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Kognicija lahko v sodelovanju s konceptualnimi zmožnostmi seveda deluje kot posrednik med mnogimi tehničnimi aspekti glasbe, a očitno ne more začeti z delovanjem še nekaj časa po tem, ko so estetske zmožnosti že opravile svoje. Prav toliko kot predstavlja intelektualno dimenzijo razumevanja za glasbo, pomaga predvsem tistim zanesencem, ki so bodisi globoko zainteresirani bodisi strokovno vpleteni.

<sup>4</sup> V korespondenci s Freudom, citirano v Freud, 1930, §2.

## VI.

V tem istem oziru glasba ni intencionalna »sama po sebi« in ne »vsebuje« intencionalnih lastnosti, zato moramo ustrezno preučiti protislovje med »vplivom« in »izrazom«. Če sprejmemo, da je vsak artefakt »sam po sebi« nem, potem vpliv in izrazne konotacije pripadajo opazovalcu. Medtem, ko je to jasno razvidno v primeru slike, ki ne »vpliva«, če je nihče ne opazuje, se glasba pogosto vsiljuje - pogosto namenoma, npr. v trgovinskih centrih. Vendar pa takšne glasbe ne slišimo s pozornostjo; »vpliv« ima samo, ko nekdo dejansko posluša. To je del njene ontološke dvoumnosti.

Naj omenimo tudi, da je izražanje občutkov v splošnem stvar vedenja, ki se pojavlja pri vseh živih bitij na način, ki ga enostavno opazimo; a ponovno lahko rečemo, da se glasba ne obnaša. Opazovalec je tisti, ki pretvori vpliv dela v vedenje - čutni odnosi se ne nanašajo samo na glasbo, ampak na vse umetnosti. Kar razumemo kot prednost glasbe v tem kontekstu je neposredna in nefiltrirana referenca na naša čustva in čista moč glasbe, v tem pogledu nad močjo drugih umetnosti. Seveda ta protislovja kličejo po razrešitvi. Konec koncev je neovrgljivo dejstvo, da je glasba v veliko zanimanje milijonom ljudi, mnogi pa jo smatrajo kot vrednoto, ki vpliva na »smisel njihovega življenja«.

## VII.

To vodi do temeljnih vprašanj glede izraznih moči glasbe. Kako se prenašajo, z besedami ali brez?

Začnimo z našo občutljivostjo za zvoke narave. Oddaljen grom lahko vzbudi občutek zaskrbljenosti, nežno šumenje vode je lahko pomirjujoče in tako naprej. Nadalje lahko osebni ton glasu razumemo kot »dodajanje« nečesa k vsebini sporočila. Skladatelji vse to vedo in obvladajo tehniko, da v glasbenih figurah ustvarijo primerljive zvoke.

Vendar pa lahko, če zgolj ošinemo široko literaturo, ki razlaga glasbo, opazimo begajoč poudarek na domnevno vseobsegajočih čustvenih razsežnostih, kot so »herojstvo« *Eroike*, »obup« *Patetike* in tako naprej. Naj si naključno izberemo bolj skromen primer; Levinson v svoji analizi *Uverture Hebridov* poskuša izluščiti eno samo čustvo in pristane na

»upanju.« (Levinson, 1990, str. 336) A upanje je lastnost osebe, ne pa »stvar na sebi.« Zato je ta rezultat mogoče nanesti samo na njega samega; ni mogoče predvideti, kaj bodo čutili drugi poslušalci (nek duhovit komentator je predlagal možnost »race s prebavnimi motnjami«) (Scruton, 1990, str. 351). Z drugimi besedami, neko obsegajoče čustvo lahko sproži 50 sekund Chopinovega *Preludija*, ali tri minute Shirley Bassey, ki poje *Goldfinger*, le težko pa delo, ki vsebuje 15 do 50 minut dogodkov in cveti tekom zaporedja epizod in vzporednega zaporedja spreminjajočih se razpoloženj.

Ne smemo pozabiti, da občutek glasbe ni nič drugačen od občutka dotika ali šuma vetra. Kaj s tem stori prejemnik je njegova stvar. Lahko je ganjen, ali pa tudi ne, lahko se pretvarja, da je, ali pa je ganjen na napačen način. Na takšen ali drugačen način to prikazuje težavnost sestavljanja zapletene teorije domnevnega prenosa čustvene vsebine glasbe na osebo.

Naj nekoliko podrobneje razložim. Ko je Aristotel analiziral odzive občinstva ob tragedijah, je ugotovil, da se poistovetijo z liki na odru, četudi igralci le posnemajo trpljenje njihovih vlog. Gledalci torej namerno opustijo dvome. Čutijo naraščajoča čustva empatije; strah jih je posledic dejanj, ki so jim prisiljeni pričevati; pomilujejo usodo žrtev; med razpletom pa lahko pogosto doživijo katarzičen zlom ali sprostitev, ki jih vrne v njihovo empirično sedanjost s spremenjenim notranjim stanjem na pram tistemu, ki so ga imeli pred predstavo.

Nekaj takega se zgodi tudi v glasbi. Ključna težava je, da za neko časovno obdobje te nadomestne izkušnje postanejo resnične, saj jih *čutimo*, to pa je očiten ugovor kritikom, ki govorijo o simbolizmu, povezavah, logični obliki in inferencah. Edina beseda, ki ustreza, je »izkustvo«. Na gole simbole se ne odzovemo s katarzo. Zvoki, ki izzvnanjajo s koncertnega odra ali posnetka, tvorijo povabilo poslušalcu, naj se vplete na osebnem nivoju – to v tem primeru pomeni, da posveti pozornost *oblikovanim prikaznim* čustvenih stanj in jim dovoli, da stimulirajo njegova čustva in vzbudijo občutljivost na neposrednost čustvene empatije.<sup>5</sup> Jasno je, da tega ni mogoče zaobjeti v verbalni definiciji, saj *modus operandi* tega ni nič drugega kot globoko vplivajoče, ne-diskurzivno sporazumevanje.

---

<sup>5</sup> Ni potrebno posebej poudarjati, da nič med zgoraj napisani ne pokriva človeškega spektra v celoti. Sodobna občutljivost za glasbo je, podobno kot občutljivost za tragedijo starih Grkov, pojav, odvisen od kulturnega ozadja. Gledalci ali

## VIII.

Potrebno je razčistiti še eno vprašanje – zakaj tako visoko cenimo izkustvo čustev, ki ga dobimo skozi glasbo, ko pa je v našem vsakdanjem družbenem okolju prikazovanje močnih čustev pogosto nesprejemljivo?

Tekom povprečnega delovnega dne naša čustva običajno tlijo z majhnimi vrhunci in nižinami, katere pozabimo že po minuti. Nič od tega samo po sebi nima vrednosti. Če pa vpeljemo glasbo (ali pa slikanje slike, pisanje lepega verza), je nenadoma trenutek ujet v *gestaltu*, kar izkustvu prida vrednost.

Tako smo postavljeni v bližnjo situacijo z umom, prepojenim z močno domišljijo preko krhkega mosta zvočnega spektra. Vrednost tega leži v tem, da nas glasba preslika na njo samo, da lahko (po Schopenhauerju) našo voljo potopimo v teksturo glasbe in tako sodelujemo v kreativni voljnosti, ki nam lahko da nekaj, o čemer imamo sami v sebi le tlečo idejo - to je polna moč čustvenega sporazumevanja, brez da bi jo ovirala kakršnakoli empirična navlaka.

A za kakšno vrsto sporazumevanja gre? Mar trenutno ne nasedamo patetični zmoti prejetja sporočila skladatelja skozi njegovo delo? Nikakor: *ta bogastva so že v nas kot potencial*, a jih življenje polno dela in družbenih obvez, povezanih z otroci, vero, politiko in vsem, kar to privede s seboj, izredno učinkovito potlači. Glasba jim omogoča, da neovirano tečejo, kot širok tok reke, ki dere bregove.

Vsa umetnost se rodi iz in je povezana s takšnimi poglobitvami v čustven obstoj, ki je intenzivnejši od običajnega. Zato je izraznost glasbe del človeškega vrednostnega sistema, saj nam prinaša intimno poznavanje naše kapacitete za globlje čustveno življenje, pa tudi ker ima tovrstno izkustvo zmožnosti (po Aristotelu) zdravljenja ranjenih duš, promocije deljenih in skupnih oblik delovanja, ter konec koncev prinaša zadovoljstvo, ki ga prejmemo ob zvokih, ki ugajajo ušesu. V vseh teh pogledih glasba bogati naša življenja in krepi našo

---

poslušalci, ki prihajajo s kultur, katerim so tovrstne občutljivosti tuje, brez poduka ne bodo tvorili istih povezav. Ne glede na to bodo verjetno vseeno subjekt nekakšnega empatičnega sprejemanja.

občutljivost za mnoge vrste zvokov, na katere se morda, če nam glasba ne bi vzbudila občutljivosti, sploh ne bi odzvali.

## IX.

Naj to na kratko orišemo. Številna vodila, ki jih uporabljamo pri razmišljanju o naših življenjih, od govora in petja do slikanja in kiparjenja, se vsa zanašajo na izhodiščni postopek filtriranja, ki izhaja iz naših spominov učenja in vključuje širok nabor nagonskih virov, ki so se na nas prenesli iz roda v rod. Na kratko: *v estetskem izkustvu se preteklost izliva v sedanost*, postajata sočasni, in v tej sedanosti stojim sam *ob sebi kot merilo avtentičnosti lastne zapuščine*. Tako globina kot tudi plitkost in trivialnost odsevajo od samo-refleksije, ki je končna vsota tega »kar sem« v tukaj in zdaj danega izkustva.

Ko ima to na nas globok vpliv, je »globoko«. Če sproži razsvetljujoč vpogled v vprašanja, povezana z življenjem in smrtjo, življenjskimi obredi, ljubeznijo in sovraštvom, upanjem in obupom, lepoto in grdim, vero in pravico, se utegne prebiti v našo cono udobja, tako da ima lahko vsako takšno izkustvo potencial, da nam spremeni življenje. To je del obsega izkustva, o katerem govori Schopenhauer, a je v svojem poudarjanju začasnega olajšanja od problemov življenja zgrešil ta ključen delček modrosti (glej Lawrenz, 2011, str. 176).

Umetnosti v svoji maternici nosijo »pomen vsega« v svojem samem obstoju kot mimetični in hevristični proizvodi človeške vrste. Umetniki so nas od vekomaj učili kako in kaj videti, slišati in čutiti, ter kako se znotraj sebe odzvati na pojave, ki na nas vplivajo. Z njimi kot dražljaji se povezujemo in poistovetimo na neposreden, neprisiljen način, saj gre za lastnosti, ki se vztrajno vtiskajo v naša življenja. Od tega je le korak do sreče – do odgovora na naše vprašanje. Kar na nas vpliva v Bachovi izvedbi del znotraj zbirke *Well-tempered Clavier* je prav ta občutek bližine s »smislom vsega«. Ta ni bila »umeščena« namenoma, niti ni rabila biti, saj sta bila Bachov um in duh že *vpletena v odnos s »smislom vsega«* preden je pero prislonil ob papir.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Naj postrežem s proti-primerom; Griegova glasba se ne dotika ničesar globljega kot buržoaznega hrepenenja po domačem veselju in malo uživaške žalosti.

## X.

Kratek premor za zgodovino nam lahko ilustrira metamorfozo teh kulturnih norm v naši civilizaciji.

Pogosto je rečeno, da je strast sodobnega zahoda strast po *znanju*; a pod to površino leži težnja po nečem onkraj zadovoljstva (in moči), ki nam ga daje pridobivanje in izkoriščanje dejstev. Uspeva v iskanju globin in doumevanja tega, česar ni moč ne vedeti, ne izraziti. Dvatisočletna priprava na to je bilo preoblikovanje Platonove filozofije v verno strast in ekstazo, v kateri so bile umetnosti vrhunsko zastopane.

Začelo se je v cerkvah kot nadomestilo za pomanjkljivo pismenost širnih množic, katere je bilo treba zgodbo in misijo Kristusa naučiti skozi slike. Kar so te vseprisotne slike trpljenja in njihova nasprotja odrešenja ter vse-odpuščajoče milosti prikazovale je bilo natanko to isto zveličanje z vizijo najvišjega dobrega, resničnega in lepega, ki je motiviralo Platona. Razlika pa leži v tem, kako je krščanska doktrina razrešila dvoumnost v Platonovem konceptu pravice: Kristus je Ljubezen.

Ti preobrati so vplivali tudi na glasbo. Gregorijanski način petja je postal najljubše sredstvo menihov za naslavljanje Boga, pri čemer je glasbeno jedro obogatilo besede z avro prizadevnosti in ljubezni. V primernem času so bile te glasbene kapsule prilagojene in nadgrajene za vsa. A tudi v teh globoko zapletenih teksturah so zmeraj ohranile svetost njihove povezave z molitvijo in izkazovanjem prizadevnosti v smeri nebes.

Če danes živijo ljudje, ki so v tem razvoju nezmožni zaznati povezave z globino, jih ne smemo kritizirati zaradi svetoskrunstva, marveč obžalovati splošno izgubo dojemljivosti, ki nas dela sebi tuje.

## XI.

Kako naj potemtakem definiramo neizrekljivo, globoko? V resnici ne moremo. Z ozirom na to vzgajamo neko namerno slepoto, ker si ne priznamo, da je tisto »o čemer ne moremo govoriti,« morebiti stvar naše čustvene lastnine. Z drugimi besedami: Našo ljubezen do rož

izrazimo z nasmehom, žalovanje s sklonjeno glavo in držo, vero z dostojanstvenim korakom, navdušenje s poskakovanjem, obup s tihimi solzami in glavo zakopano med dlani – čustva se prevajajo v geste in vedenje. Tolaženje druge osebe z globoko iskrenostjo ni enostavno za tiste, ki v takšnem trenutku niso v podobnem položaju.

Glasba pa je vedno primerna spremljava za tovrstne situacije. Razsvetljuje ozadje in, kadar zazveni, odstre tančico, ki zakriva naše bivanje v času in naše bivanje med pojavi tako, da izžene oboje. O tem lahko govorimo, a brez da bi se dotikali bistva, saj se to razplete v izkustvo, prepredeno z odnosom – začasno in krhko izkustvo duše, ki je ranljivo pred vdori in motnjami; na koncu ni nikakršnega objekta, marveč le podoba nečesa, kar bi lahko zmotno opredelili kot kvazi-objekt. A o tej stvari nikoli ne moremo razmišljati, niti je ne moremo preučiti: ni je tam in nikdar je ni obkrožala materialna navlaka vsakdanjega obstoja – bila je čas sam po sebi, v gibanju v nasprotju s časom ure in občutki, ki jih je povzročala, so nedosegljivi tudi kvantnim fizikom. Glasba je, in je vedno v vseh kulturah tudi bila, pojav na tistem robu, ki loči resnično on neresničnega, človeško od božanskega, brezno od veselja in težnjo, ki odpre dušo navdihu. Končno naj ne izpustimo tiste ene dopustne analogije govorjenemu jeziku, da referenčni aspekt glasbe konsistentno kaže v smeri vidika resničnosti, ki ga ne moremo zaobjeti v racionalni strukturi jezika, in o katerem posledično lahko v svojem lastnem slogu in skladnji govori le glasba. Naši končni razmisleki morajo torej biti posvečeni tema dvema točkama, vztrajno poneverjanje katerih pušča notranja protislovja nedotaknjena temu, kar bi naj razrešili.

## **XII.**

Kognicija stoji z roko v roki z zavestjo, to pa neprekinjeno prinaša v ospredje intelektualne muhe, saj je prepredeno z neizmerno dvoumnostjo, katere se niti ne zavedamo. Gre za to, da je malo verjetno, da je naša zavest v stiku z več kot zanemarljivim odstotkom viharja, ki se odvija v centralnem živčnem sistemu. Razlog za to je očiten: ne bi se mogli spopadati s količino podatkov. Zaradi tega nam ti niso na voljo, dokler ni potrebna zavestna odločitev.

To pomeni, da so podzavestne in nezavestne dejavnosti (ki jih nikar ne zamenjajte z njihovimi Freudovskimi različicami!) v živčnem sistemu v izobilju ter pogosto potrebne v situacijah, kjer je kognicija neke vrste tujek.<sup>7</sup>

Iz tega sledi, da je glasbeno izkustvo, ki je pozorno in skoncentrirano, a brez posredovanja artikulirane konceptualne navezave, enako iskanju podzavestnih premikov mnenja in pomembnosti v artefaktu, čigar nastanek je vodil enako podzavesten, a kreativen navdih. Pascalove besede »srce ima razloge, ki jih razum ne razpozna« so skladne s tem pogojem ne-konceptualnega sporazumevanja.

Tako »globina« ni beseda, ki bi jo lahko ali morali analizirati, saj pripada tihim sferam našega bitja. Bateson je (v zgornjem odstavku) zatrdil, da definicija te besede ovrže vsak relevanten kriterij njene rabe. Kar potrebujemo namesto tega je priznanje, da imamo ljudje – vsi ljudje – organ za tako globoko izražanje in globoko razumevanje v kontekstih, v katerih je diskurz le nema priča izkustvu, v katerem ni zmožen sodelovati.

To na koncu vodi do vprašanja, ali sploh lahko uporabljamo našo kritično ostrino in na razumljiv način govorimo o glasbi in človeškem čustvovanju navkljub nezadostnosti naših verbalnih virov.

Odgovor je pritrdilen. Čeprav so lahko subjektivna izkustva različnih ljudi občasno nespravljivo različna v kvalitativnem smislu, je zmeraj mogoča nezanemarljiva stopnja konsenza ali celo enoglasnosti, ki jo je v svetu umetnosti navadno mogoče v celoti doseči. Tako tudi razločimo modrost, pravičnost in lepoto od golega znanja, pravilnosti ali užitka. In čeprav smo filozofsko nagnjeni k temu, da jih vse zmotno opredmetimo kot metafizične bitnosti, to kaže le na našo nagnjenost k špekulaciji in potrebo po upoštevanju sistema družbeno in versko združujočih vrednot. Z izjemo subjektivnih terminov, ki smo jih bili primorani povezati z estetskim izkustvom, moramo zdaj dodati, da so besede, kot je presoja, mnenje, stališče, konsenz, strinjanje, enoglasnost in podobno, vse skrojene iz istega blaga, zaradi česar jih identificiramo kot človeške lastnosti in ne prebivalce nebeških dvoran.

---

<sup>7</sup> Bateson poudarja, da so navade in vse vrste ponavljajočih se dejanj nagnjene k temu, da prehajajo v podzavest, s čemer prihranijo čas in trud – razen, kadar počivamo in si lahko privoščimo takšen luksuz, da se koncentriramo na branje, pisanje, pomnjenje, pozorno poslušanje, itd.

### XIII. Zaključki

Zgoraj zapisano je pokazalo zmotnost iskanja dostopa do glasbene globine s sklicevanjem na kognitivna in diskurzivna sredstva. Napako v teh predpostavkah smo identificirali kot zmedo med estetskimi in konceptualnimi zmožnostmi - natančneje, kot nezmožnost priznavanja nujne korelacije med *odnosom* in *dovzetnostjo* za glasbena izkustva, podcenjevanja glasbe kot *agenta čustvene stimulacije* in zmotnega poudarka na senzoričnem dožemanju, k ga preklicuje golo dejstvo, da čuti zaznavajo zvoke, medtem ko je glasba slušna slika, ki se iztiska iz prahu njenega molekularnega tekočega traku.

Enako velja za naša čustva kot *voljne odzive na dražljaje*, ki razkrivajo tako *gestalt* kot *fiziognomijo* iz glasbenega toka. To prav tako vključuje *zmožnost koordinacije teh konceptov z našimi najvišjimi prizadevanji*, da je lahko globina izid *globoko čustveno vplivnega trenutka*, ki je izredne narave, močan, razsvetljujoč, pronicljiv, in celosten.

Težavnost konceptualnega opisa globine ne vodi v nikakršno intelektualno samoponižanje. Nič v estetskem izkustvu nas ne zavezuje k uporabi kognicije, dokler ni izkustva že konec. Namesto tega poudarja, da lahko glasba naše zmožnosti obogati onkraj dosega tudi najbolj prefinjenega verbalnega diskurza, na kar nakazuje dejstvo, da celo poezija in molitev pridobita na moči, kadar se ju *prepeva*.

## Literatura

Adorno, T. W. (2008). *Lectures on Negative Dialectics*. Prevod R. Livingstone. Polity Press.

Freud, S. (1930). *Civilization and Its Discontents*. Internationaler Psychoanalytischer Verlag Wien.

Kivy, P. (1990). *Music Alone: Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*. Cornell University Press.

Kivy, P. (1997). *Philosophies of Art: An Essay in Differences*. Cambridge University Press.

Kivy, P. (2007). *Music, Language and Cognition: And other Essays in the Aesthetics of Music*. Oxford University Press.

Lawrenz, J. 2011. *Art and the Platonic Matrix*. Cambridge Scholars Publishing.

Levinson, J. (1990). »Hope in the Hebrides«. V *Music, Art and Metaphysics*. Oxford University Press, str. 336–375.

Sartre, J. P. (1955). *Literary and Philosophical Essays*. Collier Books.

Scruton, R. (1990). *Aesthetics of Music*, Oxford University Press.

**Iris Vidmar Jovanović**

*Univerza v Rijeki*

*Prevedel Niko Šetar*

## **Kant, Kante in moralni značaj umetnosti**

Predavanje Božidarja Kanteta o Kantovi estetiki, pozno aprila neke deset let nazaj pri predmetu Filozofija umetnosti na univerzi v Dubrovniku, je bilo eno izmed prvih predavanj o Kantovih pogledih na umetnost, ki sem jih poslušala. Kot pri večini mladih študentov je tudi moj pogled o Kantu bil oblikovan z njegovo resno in nepopustljivo etično teorijo, za katero se je zdelo, da ji je malo mar, če sploh, za življenje z užitkom in zadovoljstvom. Kakšno je bilo moje presenečenje, ko sem med Kantetovimi predavanji odkrila, da Kantu ni bilo zgolj resnično mar za lepoto, ampak jo je tudi videl kot glavno sestavino na poti človeštva h kraljestvu udejanjenih smotrov. Kantetovo predavanje je bilo tako motivacijsko kot tudi poučno, in kmalu za tem sem se znašla na sledeh njegovih argumentov, razpršenih skozi Kantovo tretjo Kritiko. Pisanje tega članka je tako način počastitve kariere profesorja Kanteta in dobrodošla priložnost zame, da združim svoje poglede z njegovimi glede specifične teme: etične relevantnosti umetnosti. Po sledeh Kanteta bom sklepala, da ima umetnost relevantne moralne dimenzije, ne glede na Kantovo eksplicitno zagovarjanje premoči lepote narave.<sup>1</sup>

### **I. Premoč lepote narave nad lepoto umetnosti**

Strokovnjaki o Kantu se pretežno strinjajo, da obstaja notranja povezava med lepoto in moralnostjo, nekateri tudi trdijo, da je cenjenje lepote predpogoj za moralni razvoj.<sup>2</sup> Vendar, obstaja razlikovanje pri povezovanju moralnosti z naravno v nasprotju z umetniško lepoto. Kot pravi Kant:

---

<sup>1</sup> V tem članku sledim pogledom prof. Kanteta, kot so bili razviti na njegovem predavanju »Narava, umetnost in avtonomija: Kantova in Guyerjeva perspektiva«. Prof. Kante želi izpodbiti Guyerjeve poglede, jaz pa se bom osredotočala na razširitev njegovih argumentov v bolj občuten zagovor moralne relevance umetniške lepote. Iskreno sem hvaležna prof. Kantetu, da mi je zagotovil rokopis njegovega predavanja, za vse navdihujoče pogovore, ki sva jih imela v Dubrovniku in za njegovo podporo mojega nadaljnjega dela. Vsi sklici na Kanta so iz *The Cambridge Edition of the Works of Immanuel Kant* (Guyer & Matthews, 2000).

<sup>2</sup> Glej Murray (2015), Ostarić (2006, 2010), Rogerson (2008), Wicks (2004), prav tako Allison (2001) in Guyer (1994).

Tisti, ki so vse dejavnosti ljudi, h katerim jih žene notranja naravna zasnova, želeli navezati na zadnji smoter človeštva, se pravi, na moralno dobro, so s povsem dobrimi nameni šteli to, da je nekdo sploh zainteresiran za lepo, za znamenje dobrega moralnega značaja. Vendar pa jim drugi niso brez razloga ugovarjali, sklicujoč se na izkustvo, da so izvedenci okusa ne le pogosto, ampak celo kar večini nečimrni, trmasti, vdani uničujočim strastem, in da se lahko zato nemara še manj kot drugi ponašajo z odliko, da so privrženi nravnim načelom; in tako se zdi, da se občutje za lepo ne razlikuje le (tako kot je v resnici) specifično od moralnega občutja, ampak je razen tega tudi interes, ki ga je mogoče povezati z njim, le težko zdržljiv z moralnim interesom, vsekakor pa ju ne povezuje notranja afiniteta. (KU §42, 5:298)

Kant tukaj eksplicitno zanika, da bi zanimanje za umetniško lepoto moralo biti sprejeto kot znak moralnega karakterja in njegov pogled na to je jassen iz njegove izjave o »premoči, ki jo ima naravna lepota nad lepoto umetnosti« (KU §42, 5:299). Nekateri komentatorji vidijo to trditev kot pretiravanje, ki ga je moč razložiti s Kantovim slabim poznavanjem umetnosti.<sup>3</sup> Kneller na primer trdi, da Kant pravzaprav ne poda prepričljivih argumentov za vidik, da ima lepota v naravi določeno moralno relevanco, ki ni prisotna v primeru umetnosti. Rogerson to zavrača in argumentira, da sta naravna in umetniška lepota enakega pomena na podlagi na Kantove trditve, da »/.../ je narava lepa, če je hkrati videna kot umetnost; in umetnost lahko imenujemo lepo le, če se zavedamo, da je umetnost, vendar nam kljub temu izgleda kot narava« (KU §45). Murray ubere nekoliko drugačno pot in razloži, zakaj bi Kant mogoče lahko zavrnil presojo 'virtuoznosti okusa': Kantova zavrnitev moralnosti ljubitelja umetnosti nastane iz njegovih opažanj, da ljudje zbirajo umetnost, da bi s tem dvignili svoj družbeni položaj ali manifestirali svojo moč in bogastvo skozi zbirke umetnosti. Njihovo zanimanje za umetnost ni zanimanje za umetnost samo, ampak za instrumentalne koristi, ki jih prinaša posameznikovi javni podobi in samozavesti.

Raje, kot da bi tukaj sledila tem vidikom, se bom osredotočila na Kantetov zagovor moralne relevance umetnosti. Kante poda dva razloga za Kantovo zavrnitev moralne relevance umetnosti:

---

<sup>3</sup> V tem kontekstu glej Kneller (2007), Murray (2015), Rogerson (2008).

Prvič, umetnosti bolj zadevajo naših nagnjen kot pa našo avtonomno voljo, ki jo morajo voditi principi; drugič, zdi se, da značilna sestava namenov povezanih z umetnostjo preprečuje slednji, da bi bila zmožna predstavljati avtonomijo.

Glede na to je umetnost ločena od moralnosti, ker je bolj kot z našimi sodbami povezana z našimi nagnjenji in čustvi. Ta problem bom nasloвила kasneje, ker glavni aspekt Kantetovega pristopa ni preko povezanosti umetnosti s čustvi. Veliko bolj pomemben razlog za zavrnitev moralne vrednosti umetnosti se navezuje na Kantove trditve glede končne vrednosti človeške svobode: » /.../ naši estetski odzivi na naravno lepoto so bolj povezani s svobodo kot našim okusom za umetniška dela«. Upoštevajoč Guyerjevo interpretacijo Kante prav tako trdi, da umetniška dela ne morejo »stimulirati in podkrepiti pomena svobode«. Tako je, za Kanteta, težava moralne relevance umetnosti umeščena v kontekst umetniškega ustvarjanja in opazovalčevega odziva na umetnost; nič od nič od tega ne podpira naše svobode in avtonomije, oboje spodbuja zgolj intelektualni interes za naravno lepoto. Tukaj je Kantetova formulacija Kantovega glavnega argumenta proti moralni vrednosti umetnosti, s katero se bom ukvarjala:

Po eni strani genialnost ustvarjalca umetnosti ne more doseči njegovega umetniškega cilja, če mu narava ne pomaga iti preko določenih konceptov in tehnik, zaradi česar je prepuščen milosti narave in lahko le s težavo simbolizira njeno vladavino skozi človeško svobodo. Po drugi strani pa tisti, ki uživajo v umetnosti, ne morejo ceniti umetnosti kot umetnosti ne da bi na nek način priznali namen umetnika, z drugimi besedami namen nekoga drugega, in zdi se, da Kant interpretira to v smislu prevlade drugega, tj. ustvarjalca, nad tistimi, ki uživajo v umetnosti.

Da bi zagovarjala moralno vrednost umetnosti na podlagi okvirja, ki ga je razvil Kante, moram pokazati, da (i) vloga narave v umetniškem ustvarjanju ni pomanjkljivost v umetniški svobodi; in da (ii) opazovalci lahko uživajo v umetnosti kot svobodni in avtonomni subjekti, pri čemer niso ne determinirani ne omejeni z nameni umetnika. Prvo pa moram zapisati nekaj o umetnostih na splošno.

## II. Kant in umetnost

Kognitivne interpretacije Kantovih pogledov na umetnost imajo dandanes pomembno vlogo.<sup>4</sup> En način utemeljitve takšne interpretacije je, da se usmerimo h Kantovim opisom tega, kako nas umetnost gane. Poglejmo si nekaj primerov takšnih opisov:

- (i) Smoter umetnosti je, da spremlja predstave kot »spoznavne načine« (KU §44, 5: 305)
- (ii) užitek ob estetski umetnosti mora izhajati iz »refleksije« (KU §44, 5: 306)

Iz teh trditev pridemo do pogleda na umetnost, na podlagi katerega naše srečanje z umetnostjo rezultira v določenih kognitivnih prednostih. Umetnost, kot je opisana v §§47-49, animira um, spodbudi »veliko razmišljanja« in prinese »ugodje refleksije«. Kant prav tako opiše nekaj konkretnih učinkov tega procesa, primarno v povezavi s poezijo, kjer piše o:

- (iii) pesniku, ki »naznanja zgolj zabavno dramsko delo z idejami, ki vodi do razumevanja, kakor da bi pesnik zgolj še naprej opravljal svojo dejavnost (KU, §51 5: 321, moj poudarek, glej tudi 5: 326-327);
- (iv) poeziji kot »zagotavljanju hranila za razumevanje dramskega dela, ki skozi domišljijo oživlja svoje koncepte« (KU §51, 5: 321).

Še en razlog za kognitivistično interpretacijo je dejstvo, da Kant definira umetnost kot izražanje estetskih idej (EI). EI so:

tiste predstave upodobitvene moči, ki daje veliko misliti, a ji ne more ustrezati nobena določena misel, tj. koncept, ki bi ji ustrezal in je posledično noben jezik ne more popolnoma doseči in narediti razumljive. (KU §49, 5: 315).

Glavni razlog zakaj noben jezik ne more popolnoma izraziti estetskih idej je dejstvo, da te referirajo na stvari, ki so ali abstrakcije, kot »ideje uma o nevidnih bitjih, kraljestvu duš,

---

<sup>4</sup> Guyer (1994); Kuplen (2019), Matherne (2013), Šustar i Vidmar (2018), Vidmar Jovanović (2020a)

peklenskemu kraljestvu, večnosti, stvarjenje itd.«, ali tiste »za katere je sicer mogoče najti primere v izkustvu, npr. smrt, zavist in vse vrste pregreh, kot tudi ljubezen, slava«. Ko estetske ideje referirajo na slednje, takrat umetnik želi, da postanejo »smiselne onkraj razumov izkustva« (KU §49, 5: 314).

Drugje sem argumentirala, da so takšne interpretacije estetskih idej povezane s človeškimi kognitivnimi cilji na dva načina.<sup>5</sup> V smislu njihovih upodobitvenih vsebim so estetske ideje povezane s koncepti razlogov, tj. z empiričnimi koncepti, preko katerih razumemo naša trenutna izkustva in empirični svet, ter racionalnimi idejami, ki so vgrajene v naš um, imajo regulativne ideje za orientacijo naših izkustev in nam omogočajo osmisliti naša izkustva. V smislu operativnih aspektov estetskih idej zgornji citati (i)-(iv) obrazložijo kako, ko so enkrat izraženi v danem umetniškem delu, te uspejo premakniti misli: hranijo misli in animirajo um. Ker obstaja naravna tendenca človeških bitij po védenju, prinašajo umetniška doživetja užitek, ker nas umetnost spodbudi k razmišljanju in kontemplaciji. In, kot je omenjeno v zvezi s poezijo, to naredijo na tak način, kot da bi bila namenjena pomagati razumu pri poskusih dožemanja resničnosti. V tem smislu obstaja skladnost med naravno tendenco naših kognitivnih sposobnosti in umetnosti, ne samo v smislu tega, kar želimo izvedeti, temveč tudi v smislu doseganja tega znanje.

Moja kognitivistična interpretacija uspešno integrira obliko umetniškega dela, kar je osrednje pri Kantu in vseh tistih, ki interpretirajo Kanta in ga razumejo kot formalista. Kot argumentira sam, je oblika »samo sredstvo za sporočanje in tako rekoč način predstavitve« (KU §48, 5: 313). Pomembnost oblike je še toliko bolj nujna, ker lahko le dela, ki imajo dobro zasnovano formo, spodbudijo razumevanje. Dela, ki trpijo za posledicami kakšne formalne napake, so »navdihnjena« ampak ne lepa ali pa so samo preprosta in dolgočasna. (KU § 50). Formalni aspekt dela je tisti, ki v končni fazi vodi reflektivni proces občinstva. Kot bom pokazala kasneje, so spretnosti formalne predstavitve umetniška dela je ene izmed osrednjih zmožnosti genija.

Za našo razpravo o moralni vrednosti umetnosti je ključen segment §52, kjer Kant eksplicitno podpira pomembnost umetnosti za moralnost:

---

<sup>5</sup> Vidmar Jovanović 2020a.

Če lepe umetnosti niso od daleč ali od blizu povezane z moralnimi idejami, ki edine vsebujejo samostojno ugajanje /.../ potem služijo le za zabavo, za katero velja, da potreba po njej narašča v meri, v kateri se ji predajamo, da preženemo nezadovoljstvo uma s samim seboj, kar nas naredi čedalje bolj nekoristne in nezadovoljne s samim seboj. (KU, 5: 326)<sup>6</sup>

Ideja tukaj je, da mora umetnost biti združena z moralnimi idejami, če želi veljati za lepo umetnost. To trditev lahko interpretiramo na dva načina: umetnost mora biti o moralnih idejah, v smislu o čem je (angl. *aboutness*), tako kot Judith Viorts razume srečo in kako je ta sestavljena v njeni pesnitvi *Happiness (Reconsidered)*. Ali pa mora umetnost navdihovati moralne ideje v občinstvu, kot takrat, ko se opazovalec sprašuje o moralnosti ljubezni in zapeljevanja ob poslušanju Yatesovega *Never give all the heart*.<sup>7</sup>

Nobena izmed interpretacij Kantove natančne ubeseditve – trditev, da umetnost je ali pa mora biti o moralnih problemih ali da mora navdihovati moralne ideje – sama po sebi ni v nasprotju z njegovimi zgodnejšimi trditvami glede premoči naravne lepote. Prav tako nobena interpretacija ne implicira, da je tisti, ki ceni umetnost, navdihnjen, da bo moralen, ali pa da bo motiviran k razmišljanju o moralnosti. Vendar pa ima trditev svojo težo, ko sugerira, da je Kantu bilo globoko za vpliv umetnosti na ljudi oz. ki bi jo morala imeti na ljudi. Pozorni moramo biti na kontrast, ki ga Kant razvije med umetnostjo, ki bi morala navdihovati moralne ideje, in tistimi deli, ki nudijo telesne užitke, kot celota pa ne dajo misliti in ne navdihujejo moralnih idej. Ker je vpliv takšne umetnosti tako slabšalen, lahko glede na Kantov vidik zaključimo, da je povezava med umetnostjo in moralnostjo bolj pomembna za Kanta kot trdi nakazuje trditev o premoči. Da zaključim: čeprav zanimanje za umetnost samo po sebi ni znak moralnosti, je umetnost, ko govorimo o visoki umetnosti,

---

<sup>6</sup> Vredno je opozoriti, da v prvem delu §52 Kant eksplicitno zavrne moralno in umetniško vrednost umetnosti, ki zadovolji naša nagnjenja. Tako oslabi argument, zaradi katerega premoč naravne lepote nad artistično izhaja iz povezave umetnosti s čustvi, ker takšni izdelki ne štejejo kot umetnost.

<sup>7</sup> Čeprav sta povezani, nista identični – kot poslušalka sem nagnjena h kontemplaciji moralnosti ljubezni ob poslušanju Yeatsa, ker je to nekaj, kar je Yeates nameraval, da bom storila, ko je ustvaril pesnitev na način, kot jo je. To je logika intencionalizma (ki je zelo pomembna za Kanta tako v članku, ki ga obravnavam, kot tudi v njegovih ostalih delih). Vendar tukaj ne bom sledila tej poti, v glavnem zaradi prostorskih razlogov. Obstaja veliko pomembnih problemov intencionalizma, zaradi katerih bi morali biti pazljivi pri zagovarjanju tega, da opazovalec dobi iz pesnitve to kar je pesnik dal vanjo, če se lahko tako izrazim. Lahko je res, da čeprav je Yeats nameraval, da bom pazljiva, kar zadeva ljubezni in da bom dvomila v iskrenost besed ljubimcev, je tisto, kar bom jaz odnesla od pesnitve, o čemer bom razmišljala ob pesnitvi, intrinzična vez ljubezni in spolnega poželjenja.

intrinzično povezana z moralnostjo ljudi. S tem v mislih se sedaj posvetimo Kantetovi dilemi.

### III. Kant in umetniška genialnost

Ena izmed možnosti, ki jih Kante raziskuje, je da Kant razume umetnost kot nižjo moralno vrednoto (tj. kot manjvreden znak posameznikove celotne moralnosti), ker umetniki niso popolnoma avtonomni in svobodni v svojih stvaritvah – potrebujejo pomoč narave, ki jih mora obdariti z genialnostjo ali naravnim talentom, če želi posameznik uspešno umetniško ustvarjati. V zaključku svojega članka nam Kante zagotovi pozitivno zgodbo umetnika in tako nasprotuje Guyerjevi trditvi. Strinjam se s Kantetovimi pogledi, vendar bom ponudila malce drugačno pot do takšnega zaključka.

Zaradi prostorskih omejitev lahko ponudim samo oris umetniškega ustvarjanja. Kant trdi, da mora biti posamezniku podeljen dar, talent, in večji del segmentov §§47–49 je namenjena pojasnjevanju kapacitet, ki jih takšen talent omogoča. Kot to razumem jaz, je talent sestavljen iz več komponent in vsebuje:<sup>8</sup>

1.) zmožnost razvijanja produktivnosti domišljije do svoje »polne mere« (KU, 5: 314), zaradi česar lahko postane kreativna in priključuje estetične kvalitete estetskih atributov (EA) (KU 5:315) tako, da da substanco drugače neopisljivim EI-jam.

Če razumemo EI-jo kot splošno temo ali koncept, ki jo pesnik raziskuje, in EA-te kot specifične motive, ki jih uporabi za priklicanje EI-je, potem lahko razumemo upodobitev tигра Willama Blaka v njegovi sloviti pesnitvi *Tiger*, katerega podroben opis je zakoreninjen v besedišču ognja in plamenov (tj. te asociacije so najpogostejše povezane s peklom), in kontrast med tigrom in jagnjem kot specifičen način, s katerim pesnik raziskuje racionalno idejo nebes in pekla in dvomi v izvor dobrega in zla. Produktivnost domišljije je tista, ki omogoča pesniku, da se domisli takšne specifične zbirke atributov, ki najbolje vzbudijo relevantne ideje.

---

<sup>8</sup> Glej Vidmar Jovanović, 2020b.

Takšno interpretacijo splošno sprejemajo strokovnjaki o Kantu. Genialnost je primarno stvar kreativne domišljije, ki spontano spodbudi umetnika k ustvarjanju.<sup>9</sup> Za Kanteta je spontanost takšnega ustvarjanja, skupaj z dejstvom, da »ustvarjalec produkta, za katerega se mora zahvaliti svojemu geniju, sam ne ve, kako je prišel do ideje zanj in si te ideje ne more izmišljati poljubno ali načrtno /.../« (KU §46, 3: 308), glavni razlog za zanikanje umetnikove svobode in avtonomije. Ne glede na to, da Kant eksplicitno trdi, da je umetniško ustvarjanje proizvedeno skozi svobodo in racionalno razsojanje (KU §43), Kante zanika umetnikovo svobodo, saj bi relevantna svoboda bila svoboda spontanega izražanja posameznikove avtonomije in kapacitete za moralno presojanje, ne pa svoboda iz notranjega, živalskega instinkta.

Tukaj se s Kantetom ne strinjam. Pomislimo na številne primere v relevantnih odstavkih tretje *Kritike*, §44–52, kjer Kant pravi, da mora biti pesnik pripravljen za umetnost, da mora trenirati svoj okus s posnemanjem klasičnih del, da mora imeti akademsko izobrazbo, da lahko razvije svoje umetniško ustvarjalne sposobnosti do točke, ki mu omogoči izluščiti pravilo iz drugih del in hkrati sproži novo pravilo ustvarjanja umetnosti z ustvarjanjem izvirnih in vzornih del. Na podlagi teh trditev sem drugje argumentirala, da obstaja še ena relevantna komponenta genialnosti, ki ni izven dosega pesnika, ampak je v celoti odvisna od njegovega aktivnega, zavestnega truda.<sup>10</sup> Ta aspekt vsebuje:

2.) zmožnost za razvoj okusa do točke, kjer lahko generira najbolj zadovoljujoče rešitve formalni organizaciji EA-ov, ki je sama po sebi izpeljana iz genijeve zmožnosti za ekstrapolacijo pravil umetnosti iz izdelka drugega genija (5:309, 5:312); in zmožnost za vzpostavitev novih načinov ustvarjanja in posledično ustvarjanje pravil umetnosti z ustvarjanjem originalnih in vzornih umetniških del (5:308, 5:312).

Kot je bilo omenjeno že omenjeno, so formalni vidiki poezije pomembni, ker so ti vodila izražanja EI. Če bi umetniške stvaritve bile samo stvar navdihnjene domišljije, bi težko razumeli in konceptualizirali nastalo delo; zato mora biti kreativna domišljija brzdana z okusom, tj. z zmožnostjo presoje najboljše organizacije estetskih lastnosti. Ponavljanje prve kitice na koncu Blakeovega *Tigra*, tj. tako nastala simetrija, je izredno močno

---

<sup>9</sup> Glej Allison (2001), Bruno (2010).

<sup>10</sup> Vidmar Jovanović 2020b.

formalno orodje, s katerim je retorična moč pesnitve pripeljana do tega, kar kritik Cleanth Brooks (1947) imenuje »dramatska napetost« (angl. *dramatic tension*) - napetost ki, z drugimi besedami, omogoča pesnitvi animacijo misli preko refleksije o temah, ki jih predstavlja. Formalna simetrija pravzaprav omogoča občinstvu sklenitev kroga z raziskovanjem narave zla: vizualna metaforika, ki predstavlja vse ustaljene načine upodobitve zla, sklicevanje na Boga preko podobe jagnjeta, ki doseže višek v retorični sili vrstice: »Kdo je ustvaril jagnje / In ali je ustvarjalcu dražji« (slov. prevod, S. Stepanova. William Blake. *Songs of Innocence and Experience*. St. Petersburg, 1993). Formalna simetrija signalizira ontološko simetrijo med dobrim in zlom, Bogom in Satanom, moralnostjo in nemoralnostjo. Prav tako lahko signalizira človeško nesposobnost preiskovanja metafizičnega izvora zla: ponovitev prve kitice lahko simbolizira zavrnitev božjega izvora zla in tako sugerira, da smo spet na začetku, pri spraševanju o izvoru zla.

Moj poudarek v (2) je relevanten, ker vidim ta aspekt umetniškega ustvarjanja kot prostor za svobodo in avtonomijo umetnika. Zmožnost za umetniško ustvarjanje je lahko zunanja, ampak ta zunanost ne pomeni, da pesnik ni v svoji kreaciji svoboden – tudi, če je težko določiti točen trenutek umetniške kreacije, kjer zavestna presoja prevzame spontano kreacijo.<sup>11</sup> Vendar, treba je opozoriti na to, kako Kant razreši ta problem: v nadaljevanju citata 5:313, citiranega zgoraj, pravi, kar zadeva ugajajoči obliki: »oseba je do neke mere še zmeraj svobodna, tudi če je drugače vezana na determiniran zaključek« (5:313).

Zato občutek, da je umetnik v svoji kreaciji svoboden, ostaja. In ker je vsaka umetnina, ki jo ustvari, usmerjena skozi njegovo naravo in ker po definiciji ne sme posnemati ostalih ampak mora razviti lasten stil, njegova avtonomija ni na nobeni točki zmanjšana. Prav nasprotno, njegova avtonomija je okrepljena skozi normativnost njegovih sodb in instancirana na več nivojih: omejuje domišljijo, določa, kako se bo ustvarjanje nadaljevalo, kakšno obliko bo delo imelo, določi, kdaj je delo končano in služi kot povod za nove umetniške šole.

#### **IV. Svoboda in avtonomija pri vključevanju v umetnost**

---

<sup>11</sup> Glej Ostarić 2006 za to trditev.

Zdaj, ko sem pokazala, da je umetnik svoboden in avtonomen v svojih stvaritvah, se bom posvetila opazovalcu. Po sledeh Kanteta se bomo ukvarjali s vprašanjem ali umetnikova avtonomija zmanjša svobodo in avtonomijo občinstva s tem, da nekako pripiše primeren odziv na delo. Da zastavim vprašanje v svoji terminologiji, se moramo vprašati, če normativnost umetnikove presoje zmanjša avtonomijo opazovalca. Zagovarjala bom trditev, da temu ni tako: glede na Kantov vidik se od opazovalca pričakuje, da sam ustvari svojo presojo in da to stori svobodno in avtonomno.

Za začetek je smiselno omeniti, da mora v splošnem estetska sodba biti avtonomna, tj. mora biti rezultat posameznikovih izkušenj. Skozi *Dialektiko* se Kant pogosto sklicuje na nujnost izkustva z delom iz prve roke in tako vzpostavi, kot to imenujejo sodobni filozofi, princip poznanstva. Kar zadeva okus, mora posameznik sam ustvariti svojo sodbo, pri čemer se mora zanašati na lastne izkušnje objekta. Zato 'mlademu pesniku' ni treba spreminjati svojega mnenja o določenem delu, ko drugi vidijo njegovo sodbo kot napačno, ampak jo spremeni če in samo takrat, ko spozna, zakaj je bila njegova prvotna sodba napačna.

Seveda naše umetniške izkušnje presegajo samo čiste estetke sodbe pozitivnega in negativnega ocenjevanja in, kot je lepo zajeto v Kantetovih delih, vsebujejo željo po interpretaciji dela. Kot občinstvo smo povabljeni k razmišljanju o delu, da pretehtamo različne aspekte in da poiščemo smisel dela. V primeru poezije je posameznik povabljen k razmišljanju o tem, kako pesnitev deluje, kako organizira svoje teme, kako razvije svojo vizijo, kako (če se vrnemo na Kanta) animira um. Sprašujemo se, če nam Yeats res svetuje, da ne verjamemo tistim, ki nam pravijo, da nas ljubijo, ali nam samim, ko smo zaljubljeni. Nas Blake res vabi, da razmislimo o možnosti, da je Bog odgovoren za zlo? Vprašanje, ki ga Kante vzpostavi, je ali smo kot občinstvo svobodni, ko sodelujemo v takšnih aktivnostih? Če pesnitve »pomenijo« to, kar je z njimi mislil pesnik, se lahko zdi, da so naše umetniške sodbe omejene in torej v tem nismo svobodni. Nadalje, lahko nas grajajo ali ignorirajo, ko si ustvarjamo sodbe, razen če ne sprejmemo pesnikovih namenov, kar resno zmanjša našo avtonomijo. In če smo res omejeni z avtorjevimi nameni, potem nismo svobodni za podajanje neomejene sodb, vsaj ne v domeni estetike.

Kot odgovor na to bi prvo omenila, da ne verjamem, da dejanska Kantova formulacija podpira tezo, da je posameznik pod tako striktno zahtevo (da pozna namero pesnika), ko se spoprime z njegovim delom. Kant je v razpravi umetniškega doživetja občinstva nejasen in

vprašanje je, če ima v tej razpravi v mislih umetnika ali občinstvo.<sup>12</sup> Kakorkoli, edine eksplicitne norme, ki jih najdemo v njegovih delih, so tiste, ki so povezane z vplivom umetnosti: umetnost mora zagotavljati užitek refleksije in mora navdihovati moralne ideje. Kot to razumem jaz, je temu tako, ker ima umetnost pomembno vlogo v naši družbi: omogoča nam kognitivno in moralno vključevanje v svet. En aspekt umetniške genialnosti – da nadalje razširim svoje mnenje iz prejšnjega dela – se navezuje na način kako narava zagotavlja, da umetnost nadaljuje z izpolnjevanjem svoje funkcije. Zato se posameznikova umetniška genialnost lahko prebudi samo preko druge. Zato ima umetnik tako pomembno vlogo v družbi: njegova dela se neposredno navezujejo na človeške kognitivne in moralne podvige in (kot argumentira Kant) nihče razen genij ni zmožen ustvarjati takšnih del. Glede na to, kar pravi Kant v 5:327, je pesnikov način povzročanja idej na nek način zanesljiv. To implicira, da nas spoprijemanje z umetnostjo ne bi smelo speljati s poti. Če ima torej umetnost tako pomembno vlogo v družbi in je pglavitnega pomena za naš moralni razvoj, je smiselno, da bi Kant želel, da občinstvo ne odstopa preveč od tega, kar pravi pesnik. Kot pokaže Oštarić (2010), bi moralo umetnikovo delo vzdrževati našo moralno motivacijo. Tako je spoprijemanje z umetnostjo način, s katerim prakticiramo naš ultimativni racionalni smisel.

Na koncu ostane še problem avtonomnosti. Kot to razumem jaz, relevantno vprašanje tukaj ni, ali mora posameznik upoštevati namen umetnika – spomnimo se da, kot pravi Kant, se bo visoka umetnost dotaknila moralnih idej in pomagala razumu v njegovih epistemskih podvigih s svojo lastno zrelostjo. Ampak da umetnost to lahko stori, mora biti občinstvo dovolj estetsko izobraženo. Kot so trdili nekateri strokovnjaki o Kantu, se takšna izobrazba lahko zgodi samo znotraj družbe, v kateri si izmenjujemo naše vidike z drugimi. Takšni odnosi nam pomagajo razvijati naš okus in posledično našo avtonomijo.<sup>13</sup> Estetske izobrazbe so potrebne, tako kot ostale oblike izobrazbe, če posameznik želi doseči zrelost. To je primarno etični proces, saj se mora posameznik naučiti, kako spoštovati sodbe tistih, s katerimi se ne strinja, kako se spoštljivo vključevati v debate in kako razviti lastne sodbe. Torej je umetnost, s svojo povezanostjo z našim intelektom, v končnem smislu eden izmed

---

<sup>12</sup> Glej Stoner (2016) na to temo.

<sup>13</sup> Zaradi prostorske stiske se ne morem spuščati v podrobnosti, zainteresirani bralci si lahko preberejo Bradfield (2014), Kneler (2011), Makkarel (2006) in Matherne (2019).

najmočnejših načinov preko katerih se izvaja izobraževanje in posledično eden izmed najbolj učinkovitih prostorov za razvoj naše avtonomije.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> To delo je bilo delno podprto s strani Croatian Science Foundation, projektna številka UIP-2020-02-1309.

## Literatura

- Allison H. (2001). *Kant's Theory of Taste; A Reading of the Critique of Aesthetic Judgment*. Cambridge University Press.
- Bradfield E. (2014). »Excess: Aesthetic Ideas, Silence, and Community«. *The Journal of Aesthetic Education*, 48(2), str. 1–15.
- Bradley M. (2015). *The Possibility of Culture: Pleasure and Moral Development in Kant's Aesthetics*. Wiley-Blackwell.
- Brooks C. (1974). *The Well Wrought Urn*. A Harvest Book.
- Bruno P. W. (2010). *Kant's Concept of Genius: Its Origin and Function in the Third Critique*. Continuum Studies in Philosophy.
- Guyer P. (1994). »Kant's Conception of Fine Art«. *The Journal of Aesthetic and Art Criticism*, 52(3), str. 275–285.
- Kante, B. (unpublished manuscript). *Nature, Art and Autonomy: Kant's and Guyer's Perspective*.
- Kneller J. (2007). *Kant and the Power of Imagination*. Cambridge University Press.
- Kneller J. (2011). »Aesthetic Reflection and Community«. V C. Payne in L. Thorpe (urd.), *Kant and the Concept of Community*. University of Rochester Press, str. 260–283.
- Kuplen, M. (2019). »Cognitive Interpretation of Kant's Theory of Aesthetic Ideas«. *Estetika; The Central European Journal of Aesthetics*, 1(4), str. 48–64.
- Makkarel, R. (2006). »Reflection, Reflective Judgment, and Aesthetic Exemplarity« V R. Kukla, *Aesthetics and Cognition in Kant's Critical Philosophy*. Cambridge University Press, str. 223–244.

- Matherne, S. (2013). »The Inclusive Interpretation of Kant's Aesthetic Ideas«. *The British Journal of Aesthetics*, 53(1), str. 21–39.
- Matherne, S. (2019). »Kant on Aesthetic Autonomy and Common Sense«. *Philosophers' Imprint*, 19(24), str. 1–22.
- Oštarić, L. (2006). »Between Insight and Judgment: Kant's Conception of Genius and Its Fate in Early Schelling«. Doctoral dissertation. University of Notre Dame.
- Oštarić L. (2010). »Works of genius as sensible exhibitions of the idea of the highest good«. *Kant-Studien*, 101(1), str. 22–39.
- Rogerson, K. (2008). *The Problem of Free Harmony in Kant's Aesthetics*. State Univesity of New York Press.
- Stoner, S. (2016). »On The Primacy of Spectator in Kant's Account of Genious«. *The Review of Metaphysics*, 70(1), str. 87–116.
- Šustar, P. in Vidmar, I. (2018). »Beyond Formalism in Kant's Fine Art«. V Waibel, V., Ruffing, M., Wagner, D. in Gerber, S. (urd.), *Natur und Freiheit, Kant-Studien (Akten des XII. Internationalen Kant-Kongresses)*. De Gruyter, str. 3105–3112.
- Vidmar Jovanović, I. (2020a). »Kant on Poetry and Cognition«. *The Journal of Aesthetic Education*, 54(1), str. 1–17.
- Vidmar Jovanović, I. (2020b). »A New Look at Kant's Genius: a Proposal of a Multicomponential Account«. *Con-textos kantianos, International Journal of Philosophy*, 12, str. 248–269.
- Wicks, R. (2004). *Routledge philosophy guidebook to Kant on Judgment*. Routledge.



**Predrag Cicovacki**

*College of the Holy Cross*

*Prevedel Jan Sever*

## **Lev Tolstoj o Platonu in platonizmu**

Lev Tolstoj ni bil filozof, bil pa je zagnan bralec filozofije in globok mislec. Sam je izpostavil vpliv Jean-Jacquesa Rousseauja in Arthurja Schopenhauerja na njegovo razmišljanje. Manj znan je vpliv Platonove misli in zapuščine na Tolstoja. Pogosto je bral Platona in bil pod vplivom široko zasnovane platonistične tradicije. To povezavo med Tolstojem in Platonom raziskujemo, ker verjamemo, da nas lahko nauči nekaj pomembnega ne le o Tolstoju, Platonu in platonizmu, ampak tudi o naši trenutni situaciji.

### **I.**

V svoji knjigi *Izpoved (A Confession)* Tolstoj predlaga, da je treba na njegovo odraslo življenje gledati kot razdeljeno na dva dela. V zgodnjem odraslem življenju je bil predvsem umetnik, katerega poznamo kot avtorja romanov *Vojna in mir* ter *Ana Karenina*. Do poznih štiridesetih let je Tolstoj živel zdravo in uspešno življenje. Bil je premožen, poročen, imel je otroke in poznan kot eden najboljših pisateljev svojega časa. Nato ga je prevzela globoka eksistencialna in duhovna kriza, zaradi katere se je približno tri leta trudil najti smisel življenja. Ta samomorilni Tolstoj je iskal odgovor za smisel življenja v filozofiji, znanosti in večni modrosti ter različnih religijah. Verjel je, da je v veri končno odkril ključ do smisla življenja in se odločil, da bo preostanek svojega življenja širil svoja na novo pridobljena spoznanja in živel v skladu z njimi. Čeprav je v drugi fazi svojega življenja nadaljeval s pisanjem literature, je bila njegova glavna usmeritev razmišljanje, ne ustvarjanje. Zavračal je svoja zgodnja dela, vključno z dvema slavnima romanoma, ki veljata za najboljša v svetovni književnosti. Tako kot Platon je tudi Tolstoj kritiziral vlogo umetnosti v krizi civilizacije.

Razlikovanje med Tolstojem kot umetnikom in Tolstojem kot mislecem ni vedno vzdržno, vendar se ga bomo mi večinoma držali. Če upoštevamo to razlikovanje, lahko rečemo, da

se je kot umetnik Tolstoj bolj zanimal za Platona, medtem ko se je kot mislec veliko bolj osredotočal na platonizem.

## II.

Tolstoj je v mladosti bral Platona, njegove dialoge pa je bral skozi celotno življenje – najprej v francoščini, kasneje pa v izvirni grščini. Glede na njegove dnevnike in korespondenco je dobro poznal dela *Simpozij*, *Država*, *Fajdon*, *Fajdros*, *Politik* in nekatere zgodnje Platonove dialoge (Orwin, 2007, str. 63–66). Zdi se, da je imel Tolstoj najraje *Simpozij*, saj je uporabil različico Platonove »gostije«, da je ustvaril okolje za nekaj pomembnih izjav in spoznanj o ljubezni v svojih dveh najpomembnejših romanih. V *Vojni in miru* se na primer Pierre Bezuhov in francoski častnik Ramballe srečata v okupirani Moskvi. Veliko pijejo in Tolstoj je najverjetneje mislil, tako kot Platon in Grki, da ne moremo govoriti neresnic ko smo pijani.

Medtem ko Ramballe Pierru prizna svoje številne ljubezni, Pierre prvič, celo sam sebi, razkrije: »Vse življenje sem ljubil samo eno žensko« (Tolstoj, 2007, str. 912). Francoski častnik se zaradi tega posmehuje Pierru, saj to označi za »platonsko ljubezen«, in jo primerja z življenjem v oblakih ali s sanjami-podobnimi stanji. Ramballe hvali ljubezen (*amour*) in jo primerja tako z nizko vrsto ljubezni, ki temelji na čisto fizični privlačnosti, ljubeznijo 'vozačev' (*waggoners*), ki jo je Pierre nekoč čutil do svoje izredno lepe žene Helene, kot tudi visoko miselno ljubeznijo, ki jo je Pierre zmeraj čutil do Nataše, katero je pijani francoski častnik preziral kot »ljubezen preprostih« (Tolstoj, 2007, str. 912–13). Kljub Ramballovemu posmehovanju je Pierrova izpoved korak k njegovi »srečni norosti«, ki se kaže v njegovi vse bolj odprti in neomajni predanosti – in kasneje poroki z Natašo.

Zanimivo je, da je v Ani Karenini podobna postavitvev. Levin in Stiva imata v gostilni »banket«. Zdi se, da si je Levin karakteriziranje ljubezni sposodil iz Aristofanovega govora v Platonovem *Simpoziju*. Tako kot Ramballe tudi Stiva želi uživati življenje in izkoristi vsako priložnost, ki se mu ponudi, da preganja ženske, ki se mu zdijo privlačne – tudi tiste, ki niso. Stiva se norčuje iz svojega prijatelja Levina, ki je noro zaljubljen v njegovo svakinjo Kitty; tako kot Pierre je bil tudi Levin vse življenje zaljubljen v eno žensko. S Stivinega vidika je Levinova ljubezen do Kitty »bolj platonška« kot ljubezen Vronskega in

Ane (Tolstoj, 2014, str. 44). Stiva bi se verjetno strinjal s primerjavo ljubezni Thomasa Manna, med Vronskim in svojo sestro Ano, z ljubeznijo zdravega žrebca in lepe kobile. (Mann, 1957, str. 191)

V teh situacijah lahko govorimo o Tolstojevem prepričanju, da je resnica v neprikrivanju. Pitje odstrani maske, ki jih nosimo, da lahko delujemo v vsakdanjem življenju, in razkriva tisto, kar je bilo skrbno prikrito – ne le pred drugimi, ampak občasno tudi pred nami.

Čeprav je ta dogodek pomemben, je v Tolstojevih romanih še en platonski vpliv, ki ga ne gre spregledati. V obeh romanih Tolstoj uvaja lik z imenom »Platon« – pravilna upodobitev grškega izvirnika. Platon Karatajev je kmet, ki ga Pierre sreča, ko ga Francozi pošljejo v zapor – ta je v nekem smislu primerljiv s Platonovo votlino. Ta nenavaden in neizobražen kmet živi preprosto, a vendar srečno življenje, ki ne vključuje navezanosti na karkoli – tudi na življenje samo. Spoznavanje Karatajeva, ki ga kasneje ubijejo Francozi, močno vpliva na Pierra. Tu ni omenjenega pitja, ni resnice kot neprikrivanja, kljub temu pa za Pierra preživljanje časa s Platonom in odmaknjenost od običajnih življenjskih ugodnosti, ki jih je bil vajen, služi kot razkritje. To Pierra vodi k temu, kar bi Nietzsche imenoval preoblikovanje vseh vrednot in novega vrednotenja življenja samega – z vsemi vzponi in padci, komedijami in tragedijami. Prisotnost in vpliv Platona sugestivno vodita Pierra k njegovi notranji duhovni osvoboditvi (Tolstoj, 2007, str. 968–974).

Medtem ko je v *Vojni in miru* Pierrovo srečanje s Platonom daljši del zapleta, je Levinovo srečanje s svojim Platonom v *Ani Karenini* le kratko srečanje, ki kljub temu povzroči vulkanski učinek. Platon je spet reven kmet, vendar ga tokrat ne označuje odmaknjenost od posvetnih dobrin, temveč to, da »živi za svojo dušo« in se »spominja Boga« (Tolstoj, 2014, str. 798). Da je Platon v obeh romanih reven kmet vsekakor simbolizira, da ta lik živi v tesnem stiku z zemljo in z naravo nasploh. To postane pomemben del nauka Tolstoja kot misleca. Vendar, v *Ani Karenini* je prisoten še en element. Poleg sklicevanja na naravni svet vzpostavi tudi duhovno stran: živeti za svojo dušo in se spominjati Boga. To srečanje pomaga Levinu, ki je že poročen z ljubeznijo svojega življenja (Kitty), pa se kljub temu bori s smislom življenja, da se obrne k veri in Bogu. Kar je morda najpomembnejše v kontekstu naše razprave je Tolstojevo sklicevanje na spominjanje. Zdi se, da Tolstoj podpira različico Platonove teorije anamneze (spominjanja). Pierre se mora prvič naučiti pravil in doktrin prostozidarskega načina življenja, vendar takšno učenje ni potrebno, da bi

prepoznali brezčasne resnice, ki jih ponazarja življenje Platona Karatajeva. Levinovo vse večje povezovanje s kmeti mu pomaga, da se osvobodi knjižnega znanja, katerega si nenehno prizadeva pridobiti. To znanje mu samo zamegli um.

Do prvega koraka k njegovi osvoboditvi pride, ko s kmeti kosi travo in uživa v njihovi preprosti hrani. Nato ga kratko, a vplivno srečanje z neizobraženim kmetom Platonom spodbudi, da se v njem prebudijo moralni vzgibi. Levin je končno sposoben živeti v skladu s svojimi naravno zakoreninjenimi moralnimi vzgibi, ki ga oddaljujejo od lastnega družbenega razreda. Tudi umetnik Tolstoj je bil prepričan, da ponovna osredotočenost na svojo dušo in spomin na Boga pomagata Levinu veliko bolj kot katero koli knjižno znanje pri varnem navigiranju skozi labirint življenja. Takšno znanje, trdi Tolstoj, nas lahko samo zvede od tega, kar je resnično pomembno. Ne znanje, ampak ljubezen do tistega, kar najbolj cenimo, nas osvobaja okov in iluzij, ki nam jih nenehno vsiljujejo naše izobražene civilizirane družbe.

### III.

Tolstoj v svojem teoretičnem delu Platona omenja le redko. Namesto Platona postane pomembnejši platonizem, ki skupaj s krščanstvom na komplementaren način zagotavlja celovit teoretični okvir za Tolstojevo delo.

Splošno sprejeta opredelitev platonizma ne obstaja – ne pri Tolstojem ali nasploh. Na najbolj splošni ravni je mogoče platonizem obravnavati kot stališče, da je svet več kot to, kar se zdi na prvi pogled. Douglas Hedley, direktor Centra za platonistične študije v Cambridgeu v Združenem kraljestvu, razume platonizem preprosto kot hrepenenje duše po lepoti. Ker je lepota pri Platonu tesno povezana z dobrim, bi morda lahko razviti to definicijo in rekli, da je platonizem hrepenenje duše po lepoti, dobrem – in verjetno tudi resnici.

Nekoliko drugačno, a enako pomembno različico platonizma dobimo, če upoštevamo star pregovor, da je »cilj človeškega življenja biti nosilec nečesa višjega«. Tukaj sta v ospredju dve poanti. Prva je, da je človeško življenje razumljeno kot instrumentalni odnos z nečim, kar ni človeško ali vsaj ne povsem človeško. Povedano drugače, zdi se, da platonizem predpostavlja, da človek ni osrednje bitje v vesolju, niti ni v središču bivajočega. Obstaja

nekaj drugega, in to drugo ni drugačno le z ontološkega vidika, ampak je tudi v vrednostnem smislu boljše od človekovega obstoja. To vodi do drugega uvida: človek je del večje celote in se mora prilagajati in živeti v skladu z načeli in vrednotami te celote.

Povedano bolj formalno: rečemo lahko, da je platonizem filozofski pogled, ki pravi, da ima nekaj nematerialnega in neotipljivega absolutno vrednost in trajno naravo, torej je bolj resnično in bolj dragoceno od vsega, s čimer se srečujemo v vsakdanjih izkušnjah – vključno s človeškim življenjem. Ta absolutni in trajni vidik realnosti ima glavno vlogo in je brezpogojno prepleten s tem, kar obstaja v svetu vsakdanjih izkušenj, zlasti v zvezi s človeškim življenjem. Naše življenje bi moralo biti sestavljeno iz iskanja in nadaljnega služenja tistemu, česar narava je trajna in katerega vrednost je absolutna.

Takšno razumevanje platonizma ima svoje temelje v Platonovih dialogih tako imenovanega srednjega obdobja: *Država*, *Fajdon*, *Simpozij* in *Fajdros*. Če se osredotočimo na zadnja dva omenjena dialoga, lahko rečemo, da je glede na Platonovo različico platonizma filozofija kot način življenja sestavljena iz vzgoje erotične želje s ciljem, da nam omogoči, da skozi spomin zremo vizijo najvišjega in da se upremo skušnjavi, ki nas v naših običajnih življenjskih izkušnjah vodi stran od te.

Za Platona se ta vizija najvišjega vzpostavlja v zrenju idej. Za različne verske tradicije sveta, katerim je Platonov pogled soroden, je najvišje oblika božanskega bitja ali energije. V krščanstvu to imenujemo Bog. V tem smislu je platonizem ena različica širšega in starejšega pogleda, ki ga včasih imenujemo večna filozofija. Jedro te filozofije je bilo ustvarjeno že dolgo pred krščansko dobo in vsaj nekaj stoletij pred Platonom. Morda je najprimerneje povzeto skozi sanskrtsko formulo iz »Čandogya Upanišade«: »Tat tvam asi« (Ti si to) (*Upanišade*, 2007, str. 133). Sporočilo je, da nismo omejeni nase, ampak smo večji od samega sebe in smo integralno povezani z vesoljem kot celoto. Na podlagi naše duše smo strukturno enake narave kot svetovna duša, ki vlada vesolju. To velja v dvojnem smislu: lahko odkrijemo božansko v sebi, pa tudi sebe v božanskem. Formalno izraženo so primarni temelji tega filozofskega in duhovnega pogleda: 1. pod svetom sprememb je neskončna, nespremenljiva Resničnost in ta Resničnost je odgovorna za prisotnost kozmičnega reda in univerzalne pravičnosti; 2. ta ista Resničnost leži v jedru vsake človeške osebnosti, človeško dušo pa vodijo enaka načela kot to Resničnost; 3. namen človeškega življenja je izkustveno odkriti to Resničnost in se z njo uglasiti.

#### IV.

V kakšnem smislu je Tolstoj platonist? Tolstoj nedvomno sprejema dualizem, podoben Platonovemu: obstajata dva reda bivanja in vrednosti, višji in nižji, ki pa vendarle temeljita na istih zakonih in načelih. V svojem opusu Tolstoj ostro nasprotuje družbenim institucijam in normam, za katere meni, da spodbujajo malikovanje in »hipnotizirajo« množice, da podpirajo tisto, kar ni povezano z višjim redom bivanja in vrednosti. Tudi Tolstoj je prepričan, da živimo v votlini, kot je trdil Platon. Tolstoj trdi, da ga navdihujejo Jezusovo sporočilo in filozofi razsvetljenstva, zato meni, da bi morali v votlino prinesiti baklo svetlobe in razbliniti hipnotični trans senc, ki plešejo na njenih stenah. Cilj življenja je individualna in kolektivna osvoboditev.

Tolstoj je poleg tega Platonist tudi v smislu svojega maksimalizma in perfekcionizma. Zmeraj si moramo prizadevati za najvišje in najboljše. Cilj ni nikoli preprosto preživeti ali zgolj podaljšati človeški obstoj. Prav tako ne more biti cilj življenja v kopičenju materialnih dobrin in lovljenju hedonističnih izkušenj. Toda kljub njegovi resnični skrbi za jetnike votline in osvoboditev navadnih ljudi, ne glede na njihov spol, raso, narodnost, starost ali družbeni status, je pri Tolstoju očitno prisoten tudi močan anti-antropocentrizem. Človek ni središče vesolja, niti njegova najvišja vrednota; človek je le del večje kozmične konstelacije sil, s katerimi se mora uglasiti in katerim mora služiti.

V tem pogledu Tolstoj še zdaleč ni sam. Sofoklej je zavzemal enako stališče, ne pa tudi Evripid. Niti Shakespeare niti Dostojevski, Goethe in Tolstoj pa. Enako ločnico je mogoče zaslediti skozi zgodovino filozofije, znanosti in umetnosti, ki pogosto vodi do nadaljnje razmejitve pomena za našo temo: tisti, ki ne verjamejo, da je človek središče vesolja oz. njena najvišja vrednost običajno nasprotujejo individualizmu in personalizmu, ki se osredotočata na naše skupne človeške značilnosti in vrline, ne na našo edinstvenost. Tudi v Tolstojevi pozni umetnosti lahko vse pogosteje najdemo tipe in ne edinstvenih likov. Ta usmeritev je usklajena tako s Platonom kot s platonizmom: vzgoja erotične želje in njeno usmerjanje k viziji najvišjega nas vodi stran od posameznika in edinstvenosti, k tistemu, kar ima največjo univerzalnost in vrednost: Dobro. To Dobro v svoji verski izkušnji pogosto enačimo z Bogom.

## V.

Čeprav lahko Tolstoja pravilno razumemo kot privrženca Platona in platonizma, ne smemo spregledati, da je bil nekoliko »zadržan« platonist. V njegovih pogledih lahko najdemo različne vrste odstopanj, od manj pomembnih do tistih, ki jih je težko uskladiti s Platonom ali platonizmom. Tradicionalno se domneva, da je Platon v srednjem obdobju zagovarjal trikotnik Resnica, Dobrota in Lepota. Ti trije pojmi so po Platonu tako tesno povezani, da se včasih zdi, da je med njimi skoraj popolno prekrivanje. Tolstojeva »trojica« je sorodna, a nekoliko drugačna: Resnica, Dobrota in Bratska ljubezen. Tolstoj postaja vse bolj sumničav do lepote in v svojem poznem pisanju o umetnosti ponuja radikalno kritiko lepote. Njegovi verjetno najbolj kontroverzni deli, *Kreutzerjeva sonata* in *Kaj je umetnost?* to zelo dobro ponazorita.

Namesto Platonove erotične in božanske norosti Tolstoj misli, da bi moral ukrotiti najbolj divje človeške impulze in navdihe – kar je, tako kot Avguštin, dobro poznal iz lastnih izkušenj. Medtem ko Sokratu asketstvo ni bilo tuje, neka oblika asketstva je tudi podprta v Platonovi Državi, se zdi, da Tolstoj ne opazi, da lahko obstajata dve različni obliki asketstva. Asketstvo ne mora in ne sme pomeniti samozanikanja ali samoraztrganja; lahko pomeni koncentracijo, s pomočjo spominjanja vseh energij telesa in duha, na našo najvišjo nalogo. Asketstvo potem razumemo kot del potovanja in ne kot glavni cilj, kot se je gotovo izkazalo za številne tolstojance, ki so poskušali živeti po najstrožjih zapovedih Mojstrovega nauka (Še sam Tolstoj ni mogel živeti tako, kot je pridigal). Tolstoj, odločen glede sprejetja radikalnejše različice asketstva, ne samo da odstrani lepoto v prid dobrote, ampak gre tako daleč, da zagovarja, kar Vasil Zenkovsky v svoji zgodovini ruske filozofije imenuje »tiranija etičnega« (Zenkovsky, 1991, str. 313). Pod vplivom Schopenhauerja in Stoikov Tolstoj postavlja moč volje nad opazovanje vizij najvišjih vrednot. Tako kot Avguštin tudi Tolstoj postane nekakšen »ubijalec zabave«: medtem ko hvali vse, kar umirja voljo do življenja kot pomembnega in vrednega, želi ukrotiti ali zatreti vsak vitalni impulz telesa.

Namesto moralne vizije, ki prevladuje v Platonovi teoriji idej in platonizmu kot celoti, Tolstoj sledi tistim filozofom, ki imajo raje svobodno izbiro kot moralno vizijo. Vendar gre Tolstoj v svojem uporuh zoper malikovanje in plitkost civiliziranega življenja, v boju proti

prevladi nižjih telesnih impulzov in v svojih neusmiljenih poskusih samoočiščevanja in moralnega izboljšanja, predaleč. Moralo želi spraviti v pretesno bližino z racionalnostjo in religijo. Svojo različico strogega panmoralizma vsiljuje vsem drugim vidikom življenja, ne glede na ceno, ki jo je treba plačati. V nauku Tolstoja kot misleca postajajo sredstva vse bolj pomembna od ciljev, asketstvo pa zavzema višji položaj kot človekova integriteta in veselje do življenja. Vendar, kot se zaveda tudi Tolstoj, njegov paneticizem zahteva več moralne čistosti in popolnosti, kot ju lahko zagotovi človeško življenje.

## VI.

Modernost kot celota je temeljila na odmiku od platonizma. Morda je ključna točka tega odmika vera v končno ločen značaj vsega, kar je resnično. Pri Platonu in platonizmu je tudi pri dualistični sliki obeh svetov prisotna globoka integracija tako na ontološki kot na aksiološki ravni. Možno je zapustiti votlino in zreti vizijo idej, mogoče pa se je tudi vrniti nazaj v jamo in tam živeti s spominom na najvišje in najplemenitejše. Modernost se zavzema za večji razkorak med posameznimi eksistencijami (s komajda bistvenimi povezavami med njimi) in še bolj ločuje bit od dobrega. Pravijo, da obstajajo samo atomistični posamezniki s svojimi lastnimi interesi in da je svet bojišče, v katerem močnejši vsiljujejo svojo voljo šibkejšim – razen če se vzpostavi družbena pogodba in se družbeno življenje uredi v skladu z najbolj racionalnimi ali učinkovitimi konvencijami.

Ta antimetafizična usmeritev modernosti, ki se začne z Baconom in Descartesom, nadalje pa jo »izpopolnjujejo« Locke, Hobbes in Hume, predpostavlja ostro ločitev ontološkega in aksiološkega področja »je« in »naj bi«. Ta tradicija, prepričana, da »naj bi« ne more izhajati iz »je«, daje prednost »je« in spodkopava vsako verjetje v višje in bolj dragoceno bitje. Sprašuje se o tem, čemur lahko rečemo vertikalna dimenzija realnosti, ki povezuje naravno z nadnaravnim. Ukvarja se z horizontalno dimenzijo realnosti, ki je osredotočena na naše družbene vrednote in vezi. Ker je vertikalna razsežnost realnosti tista, ki kaže proti transcendentnemu, bodisi zapuščena bodisi se šteje za preveč odmaknjeno, da bi posegala v človeško področje, mora biti taka tudi ideja skupnega dobrega in najvišjih vrednot – razen če jih razumemo v smislu minimalizma in ne maksimalizma in se zlijejo v horizontalno dimenzijo bivanja. Najvišje vrednote takrat postanejo varnost in zaščita življenja ter zaščita lastnine in zasebnih interesov.

Tolstoj odločno nasprotuje takšnim trendom modernosti. Tako kot Rousseau tudi on verjame, da mora biti »naj bi« boljše od »je«. Težava je ugotoviti, na čem je »naj bi« utemeljeno. To je točka, na kateri je Tolstoj veliko bližje platonizmu, vendar ima, kot smo videli, svoje težave tudi s tem pristopom. Tako kot Platonisti želi najvišjo realnost poistovetiti z najvišjimi vrednotami, vendar je modernost to povezavo upravičeno izpostavila kot problematično: ker trdi, da temelji na kategorialni zmoti.

## VII.

Tako pri Platonu kot pri platonizmu ima osrednjo povezovalno vlogo mistična moč ljubezni, in to ne samo med različnimi posamezniki, temveč tudi med različnimi plastmi bivanja. Vezi med ontološkim in aksiološkim se vzpostavljajo in vzdržujejo le z ljubeznijo. Toda Tolstoj je odločno proti misticizmu in erotičnosti in gre v nasprotno smer, saj si močno prizadeva za demistificiranje ljubezni in podkrepitev prevlade razuma. Tudi pri nekemu, ki je usmerjen tako racionalistično kot Spinoza, je ljubezen most med obema svetovoma in obema vrednostnima redoma, a Tolstoj večinoma zavrača ta način integracije različnih vidikov realnosti in različnih vrednotnih sfer. Po krščanski vzgoji Tolstoj sicer postavlja bratsko ljubezen kot enega od stebrov svojega svetovnega nazora, vendar ta oblika ljubezni ni niti dovolj bogata niti dovolj močna, da bi skupaj obdržala zgradbo človeške skupnosti ali sveta. Kot namiguje Dostojevski v svojih delih *Bratje Karamazovi* in *Idiot*, se zdi, da niti bratska ljubezen niti domnevna božja ljubezen do človeštva ne dajeta dovolj jamstva proti krivicam in nesmiselnemu življenju. Kljub večkratnemu Tolstojevemu vztrajanju pri »zakonu ljubezni«, ki naj bi ga odobril Bog, ta fraza temelji na zmoti: ljubezni namreč ni mogoče zapovedati, niti noben zakon ne vodi ljudi do tega, da bi ljubili drug drugega. Ob odsotnosti takšne ljubezni se povečuje občutek nepovezanosti človeških bitij in nesmiselnosti njihovega obstoja (Tolstoj, 1987, str. 217–19). Kar se je Tolstoju sprva zdelo kot njegova individualna eksistencialna in duhovna kriza se je izkazalo za veliko več kot to. V lastnem boju je zaznal globljo krizo celote civilizacije: izgublamo vsakršno spoštovanje do višjega bitja in vrednosti ter posledično tudi čut za orientacijo v realnosti.

## VIII.

Tolstoj je v uvodnem stavku *Ane Karenine* zapisal, da so »vse srečne družine podobne, vsaka nesrečna družina je nesrečna na svoj način« (Tolstoj, 2007, str. 3). Platon bi verjetno na podoben način rekel, da so vsi krepostni ljudje podobni in da vsi tisti, ki niso krepostni, niso takšni zaradi svojih razlogov in na svoj način. Menimo, da sta obe trditvi pomembni, vendar ju je treba spremeniti. Seveda obstaja veliko razlogov, zakaj zakonske zveze niso srečne in zakaj ljudje niso krepostni. To ne pomeni, kot lahko trdi pristaš sekularnega liberalizma, da je vsak nesrečen posameznik nesrečen na svoj individualen način in da je takšnih načinov toliko, kolikor je posameznikov. Trdimo, da se sekularni liberalizem moti, ko predpostavlja manj povezanosti v svetu, kot jo dejansko je. Atomizem, ki ga predlaga, bi bil nevzdržen v znanstveni različici, iz katere izvorno izhaja. Da, obstaja veliko različnih atomskih delcev, vendar ne obstajajo in delujejo le preko »vzorcev, ki se povezujejo« (kot se je pronicljivo izrazil Gregory Bateson), ampak jih je mogoče razvrstiti glede na vrste, katerim pripadajo (Bateson, 1979, str. 6). Svet je raznolik, a ne neskončno raznolik. Tudi če se neveščemu očesu zdi tako, dogajanje v naravi ni naključno ali kaotično. Posamezni atomi se ne morejo obnašati tako, kot si »želijo«, ampak v skladu z določenimi predvidljivimi vzorci in načeli.

Enako pomembno je izvesti popravek tudi v nasprotni smeri. Čeprav so si srečni zakoni in krepostni ljudje v nekaterih pogledih morda podobni, si vsekakor niso v vseh. Obstaja več raznolikosti in individualnih razlik, kot bi to dopuščala tako Tolstoj kot Platon. Čeprav lahko na primer najdemo nekaj pomembnih vzporednic med Budo in Lao-tsejem ali med Sokratom in Jezusom, je nedopustno spregledati ali zanikati razlike med njimi. Tukaj mislimo, da je oziroma bi lahko bil platonizem bolj prilagodljiv kot Platon. Sekularni liberalizem nas pušča nepovezane in dezorientirane. Če naj ima življenje smisel, mora biti nad nami neko vsezavzemajoče »zvezdno nebo«. Poleg tega, kot modro poudarja Kant, mora biti to nebo nekako povezano z notranjim »moralnim zakonom«. V življenju ne more biti smisla, ne da bi bili uglaseni z nečim višjim, ne da bi naša duša hrepenela po dobroti, lepoti in resnici, ne da bi nas ljubezen vodila k nečemu višjemu od naših omejenih in individualno ločenih obstojev. Platonizem je morda bolj fleksibilen kot Platon, Kant ali Tolstoj, saj ne vsiljuje nespremenljive enosti tistega, po čemer hrepeni naša duša. Če nas zgodovina človeštva kaj nauči, je to, da potrebujemo nekaj višjega, kot smo sami, in da

karkoli to višje je, tega ne smemo razumeti povsem enotno in nespremenljivo: bodisi kot vsemogočnega Boga, ki stoji nad svetom, zunaj prostora in časa, ali kot večne in nespremenljive platonske ideje ali kot univerzalno sprejet kantovski racionalni zakon. Tako kot božansko je treba tudi človeško razumeti bolj fleksibilno. Ko je Nietzsche razglasil »smrt Boga«, približno v času Tolstojeve eksistencialne krize, je izgledalo, da se je naš osrednji problem ukvarjal z obstojem ali neobstojem Boga. Od takrat bi se morali zavedati, da problem ni postal samo »Bog«, ampak tudi mi sami. Poskušati bolje razumeti naš potencial in sposobnosti naše narave je postala tako nujna naloga kot razumevanje božanskega.

## IX.

Ko se je ukvarjal s svojo eksistencialno in duhovno krizo, je Tolstoj svojo nalogo oblikoval kot dvojno iskanje: smisla in Boga. Ko je svoje iskanje oblikoval na ta dvojni, a prepleten način, verjamemo, da je Tolstoj razumel problem našega časa veliko globlje kot kateri koli eksistencialni mislec in kateri koli vernik v tradicionalnem smislu. Ni mu pa uspelo najti ustreznega načina za povezovanje teh dveh nalog. Drugače rečeno, soočen s posvetnim liberalizmom in tradicionalno versko usmerjenostjo (evangelij v izvirni različici, ne pa popačen s cerkveno dogmo) je Tolstoj verjel, da mora izbirati med njima in da mora izbirati ustrezati sprejemljivi različici tradicionalne verske usmerjenosti. Prava naloga pa ni izbirati med enim ali drugim, ampak najti pravo pot med Scilo absolutizma in Karibdo subjektivističnega eksistencializma. Tolstoj nas je pripeljal do vrat tega prehoda. Naša naloga, naloga našega časa, mora biti iskanje prave poti skozi.

## Literatura

Bateson, G. (1979). *Mind and Nature*. Dutton.

Mann, T. (1957). *Essays*. Prevedel H. T. Lowe-Porter. Alfred A. Knopf.

Orwin, D. T. (2007). *Consequences of Consciousness: Turgenev, Dostoevsky, and Tolstoy*. Stanford University Press.

Plato. (1978). *Collected Dialogues*. Urednika in prevajalca Edith Hamilton in Huntington Cairns. Princeton University Press.

*The Upanishads* (2007). Uvod in prevod Eknath Easwaran. Nilgiri.

Tolstoy, L. N. (1987). *A Confession and Other Religion Writings*. Urednica in prevajalka Jane Kentish. Penguin Classics.

Tolstoy, L. N. (2007). *War and Peace*. Prevedla Richard Pevear in Larissa Volokhonsky. Random House.

Tolstoy, L. N. (2014). *Anna Karenina*. Prevedla Rosamund Bartlett. Oxford University Press.

Zenkovsky, V. V. (1991). *Istoria Ruskoi Filozofii*. EGO.

**Mojca Küplen**

*Alfred University*

## **Izrazna vrednost umetnosti v luči Kantove teorije estetskih idej**

Namen sledečega prispevka je razrešiti nekatere nedoslednosti znotraj Kantove teorije estetskih idej. Specifično, zdi se, da je Kantovo besedilo prežeto z naslednjima dvema tenzijama, povezanimi z njegovim pojmovanjem reprezentativne in nerepresentativne umetnosti. Prvič, zdi se, da obstaja konflikt med njegovo zavezanostjo stališču, da zgolj občutki ne morejo komunicirati estetske ideje, in njegovo trditvijo, da lahko glasbeni toni, kot zgolj občutki, izražajo estetske ideje. Drugič, njegov opis glasbene forme kot sestavljene iz igre estetskih idej, ki ne pušča za sabo nobenih misli, se zdi v neskladju z njegovo formulacijo estetskih idej kot svobodnih predstav upodobitvene moč, ki vsebujejo bogastvo misli. Če pomen estetskih idej leži prav v spodbujanju razmišljanja, kako lahko potem obstaja predmet, ki izraža estetske ideje, ne da bi za seboj pustil kakršne koli misli? Moj namen je razrešiti ti dve nedoslednosti s predlogom razlikovanja med produktivnimi in reproduktivnimi estetskimi idejami.

### **I. Estetske ideje in Kantova razdelitev lepe umetnosti**

V §51 Kant ponuja klasifikacijo lepih oblik umetnosti glede na njihovo sposobnost izražanja estetskih idej (to je, predstav upodobitvene moči, ki so tako miselno bogate, da jim ne ustreza noben pojem).<sup>1</sup> Na podlagi analogije med umetnostjo in »izraznim načinom, ki se ga ljudje poslužujejo pri govorjenju, da bi med seboj komunicirali kolikor le mogoče popolno« (Kant, 1999, str. 161), Kant razdeli vse oblike lepe umetnosti na tri različne vrste

---

<sup>1</sup> Po Kantu ni le umetniška, ampak tudi naravna lepota izraz estetskih idej (1999, str. 160), kar pa se zdi v protislovju z njegovim opisom estetske ideje kot posebnim talentom (ali duhom) genija, ki »sile čudi smotno spravlja v gibanje« (1999, str. 154). Torej, le namerno, z duhom napolnjene umetnine lahko dejansko izražajo estetske ideje. To nedoslednost pa je mogoče rešiti z upoštevanjem Kantove trditve, da je narava lepa le, če je videti kot umetnost (KU 5:306, str. 185). To je, naravni predmeti se lahko zdijo kot izraz estetskih idej, le, če o njih razmišljamo, kot da so namerno proizvedeni (od neznanega vira). Sama po sebi, narava ne more izražati estetskih idej. Podobno interpretacijo podajata tudi Guyer (1977, str. 69) in Kemal (1997).

umetniškega izražanja – izražanje z besedo, gibom in tonom.<sup>2</sup> V tej delitvi lepe umetnosti Kant vrednoti najvišje besedno umetnost, saj »[č]ud razširja tako, da omogoča svobodo upodobitvene moči in /.../ povezuje prikaz pojma z miselnim bogastvom, ki mu v celoti ne ustreza noben jezikovni izraz, formo, ki se na ta način estetsko dviga k idejam« (Kant, 1999, str. 167). Na drugo mesto uvršča upodabljalno umetnost, kamor sodita slikarstvo in plastična umetnost (kiparstvo in arhitektura), saj izraža estetske ideje skozi čutne zore in ne skozi predstave »gole upodobitvene moči, ki jih povzročijo besede« (Kant, 1999, str. 162). Slikarstvo in plastična umetnost sta si podobni v tem, da »spreminjata like v prostoru v izraze ideje« (Kant, 1999, str. 162), a medtem ko je plastika odvisna od obeh čutov vida in dotika, se slikarstvo zanaša zgolj na čut vida. Tudi arhitektura, uvrščena v kategorijo plastične umetnosti, mora izražati estetske ideje, da bi štela za lepo umetnost. Vendar arhitektura izraža estetske ideje v manjši meri kot kiparstvo, ker je omejena na »rabo kot na svoj pogoj«, medtem ko je v kiparstvu glavna namera »goli izraz estetskih idej« (Kant, 1999, str. 163). Končno, Kant pripisuje najnižjo izrazno vrednost umetnosti lepe igre občutkov, ki vključuje absolutno glasbo (to je, lepo igro občutkov sluha) in umetnost barv (to je, lepo igro občutkov vida). Kot piše o glasbi:

Če pa, nasprotno, ocenjujemo vrednost lepih umetnosti glede na kulturo, ki jo dajejo čudi, in če vzamemo za merilo razširitev zmožnosti, ki se morajo zbrati v razsodni moči za spoznanje, zavzema glasba med lepimi umetnostmi najnižje mesto /.../ ker se z občutki zgolj igra. (Kant, 1999, str. 170)

Kot vidimo, lepe umetnosti ne izražajo estetskih idej v enaki meri. Nereprezentativna umetnost, kot sta absolutna glasba (glasba brez besedila) in abstraktna vizualna umetnost, zavzema najnižji izrazni status, domnevno zato, ker je le lepa igra občutkov.

---

<sup>2</sup> Vse Kantove reference v besedilu, razen *Kritike razsodne moči*, se nanašajo na volumen in številko strani standardne nemške izdaje njegovih zbranih del – *Kants gesammelte Schriften* (KGS) – ki ji sledi številka strani uporabljenega prevoda (kot navedeno v Literaturi): *Anthro: Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (KGS 7); *V-Anth/Fried Anthropologie Friedländer* (KGS 25); *V-Anth/Mron Anthropologie Mrongovius* (KGS 25).

Na žalost pa Kant ne ponuja nobene razlage o povezavi, ki jo vzpostavlja med lepo igro občutkov in njeno nizko izrazno vrednostjo. Poleg tega se zdi, da je ta povezava nedosledna, še posebej, če jo obravnavamo v luči Kantove trditve, da je forma, in ne vsebina predmeta, tista, ki deluje kot »sredstvo za sporočanje« estetskih idej (Kant, 1999, str. 153). Kot piše: »Pri vsej lepi umetnosti pa je bistvena forma, ki je smotrna za ogledovanje in presojanje. Ugodje deluje v njej hkrati kot kultura, duh pa uglaši za ideje« (Kant, 1999, str. 166). Glede na to, da se Kantov pojem lepe igre občutkov (v nasprotju z zgolj prijetno igro občutkov) nanaša na sintetizirano igro občutkov v času (absolutna glasba) in prostoru (abstraktna vizualna umetnost) in v skladu s tem zgolj na formo predmeta, ni torej nobenega razloga za domnevo, da bi morala nereprezentativna umetnost, ki je sestavljena iz gole forme predmeta, torej iz časovnih in prostorskih razporeditev tonov, barv, oblik, linij brez kakršne koli reprezentacijske vsebine, izražati estetske ideje v nizki meri.

Nekateri avtorji trdijo, da ima nereprezentativna umetnost nizko izrazno vrednost, ker spada v kategorijo svobodne lepote, v nasprotju s pripadajočo lepoto. Svobodna lepota se nanaša na lepoto zgolj forme predmeta, ne da bi predpostavljala, kaj bi predmet moral biti, medtem ko pripadajoča lepota upošteva pojem »smotra, ki določa, kaj naj bi reč bila, torej pojem popolnosti« (Kant, 1999, str. 70). Na podlagi tega Weatherston (1996) sklepa, da ima reprezentativna umetnost, ki spada v kategorijo pripadajoče lepote, višji izrazni status, saj predpostavlja pojem tega, kaj bi predmet moral biti:

/.../ medtem ko čista in svobodna presoja okusa zgolj ocenjuje harmonijo upodobitvene moči in razuma, sodba o pripadajoči lepoti pospešuje kulturo mentalnih moči /.../ Iz tega lahko vidimo, da je svobodna lepota manj vredna od pripadajoče lepote, saj ni povezana z nobenim pojmom. (Weatherston, 1996, str. 58)

Vendar pa se takšna razlaga zdi neprepričljiva v luči Kantovega pogleda na naravno lepe predmete, ki izražajo estetske ideje v veliki meri, čeprav spadajo v kategorijo svobodne lepote. Kot pravi: »Nasploh so lepote narave najbolj primerne za prvo namero [uglasiti duha za ideje], takrat, kadar nas že zamlada navadijo na to, da jih ogledujemo, presojamo in občudujemo» (Kant, 1999, str. 166). Podobno piše v §42:

Če mož, ki ima dovolj okusa, da sodi o produktih lepe umetnosti z največjo pravilnostjo in pretanjenostjo, rade volje zapusti sobo, v kateri so te lepote razstavljene zato, da kratkočasijo nečimrnost in v najboljšem primeru družabne radosti, in se obrne k lepemu narave, da bi tu našel nekakšno duhovno naslado v toku misli, ki ga ne more nikoli popolnoma razviti, bomo njegov izbor sami obravnavali s spoštovanjem in predpostavili v njem lepo dušo. (Kant, 1999, str. 140)

Vrednost naravne lepote v smislu razpolaganja duha z idejami daleč presega vrednost umetniške lepote, čeprav so umetniške forme, kot dodaja Kant, lahko lepše od naravnih: »Prednost, ki jo ima naravna lepota pred lepoto umetnosti, tudi če le-ta prvo glede forme celo prekaša« (Kant, 1999, str. 140). Nizko izrazno vrednost, ki jo Kant dodeli nereprezentativni umetnosti, torej ni mogoče pripisati pomanjkanju reprezentacijske vsebine in pojma smotra. Poleg tega, Kant v §48 trdi, da vsa umetniška lepota predpostavlja pojem smotra in je zato zgolj pripadajoča. Glede na to, da je nereprezentativna umetnost ustvarjena z določenim namenom, namreč, da uveljavlja svobodno domišljijo v igri barv, tonov in oblik, mora biti njena lepota tudi zgolj pripadajoče narave, čeprav ne vključuje nobene vsebine. Zdi se torej, da ni nobene korelacije med svobodno/pripadajočo lepoto in nizko/visoko izrazno vrednostjo.

Drugačen poskus razlage odnosa med nereprezentativno umetnostjo in nizko izrazno stopnjo predlaga Tuna (2015), ki trdi, da v nasprotju z reprezentativno umetnostjo, ki je sposobna prikazovati plemenite moralne ideje uma, nereprezentativna umetnost, kot zgolj lepa igra občutkov, lahko predstavlja le ideje afektov in čustev (kot so ideje žalosti, jeze, veselja, upanje, strahu). Nesposobnost nereprezentativne umetnosti za izražanje ideje uma je domnevno glavni razlog za Kantovo nizko izrazno vrednotenje absolutne glasbe in umetnosti barv. Vendar pa se zdi, ponovno, da taka razlaga ni podprta s Kantovim besedilom, zlasti z njegovo izjavo da lahko zgolj občutki, kot so barva in toni, izražajo različne racionalne in moralne ideje:

Zdi se, da tako bela barva lilij uglaši čud za ideje nedolžnosti, če sledimo lestvici sedmih barv, od rdeče do vijolične, pa gre za uglašenost: 1) za idejo sublimnosti, 2)

drznosti, 3) odkritosti, 4) prijaznosti, 5) skromnosti, 6) trdnosti, 7) nežnosti. (Kant, 1999, str. 142).

Pravzaprav, Kantova trditev, da lahko zgolj občutki izražajo estetske ideje, opozarja na dve dodatni nedoslednosti povezani z naravo estetskih idej samih. Prvič, po eni strani se zdi, da je Kant zavezan stališču, da zgolj občutki (kot je zgolj ton ali barva) ne morejo izražati estetskih idej: »to, kar je bistveno, ni vsebovano v materiji občutkov /.../ ki ne zapušča v ideji ničesar, duha otopi« (Kant, 1999, str. 166). Po drugi strani pa se zdi, da nakazuje nasprotno, ko trdi, kot na primer v zgornjem odlomku, da bela barva lilij izraža ideje nedolžnosti. Na drugem mestu tudi navaja, da občutki »od katerih se vsak nanaša na afekt /.../ vzbuja pa estetske ideje« (Kant, 1999, str. 172). Ali pa, da zgolj ton »označuje bolj ali manj afekt govorca in ga na drugi strani proizvede tudi pri poslušalcu, in ta afekt zbudi nato, obratno, v poslušalcu idejo« (Kant, 1999, str. 169). To neskladje se prav tako ne more razrešiti s sklicevanjem na §14, kjer Kant razpravlja Eulerjevo teorijo in odpira možnost, da toni in barve niso zgolj občutki, temveč igra občutkov (forma zora). Če toni in barve vključujejo formalno določitev občutkov in tako zahtevajo dejavnost upodobitvene moči, potem, domnevno, ni nedoslednosti v trditvi, da občutki izražajo estetske ideje. Vendar poleg dejstva, da Kant nikoli v celoti ne potrdi Eulerjeve teorije, prav tako trdi v §51, da čeprav toni in barve zadevajo formalno določitev, jih vseeno dojemamo kot zgolj občutke, ker »hitrosti svetlobnih nihanj, ali pa, v drugem primeru, zračnih nihanj /.../ daleč presegajo vso našo zmožnost, da v zaznavi neposredno presoјamo razmerje, glede na katerega je s temi nihanji razdeljen čas« (Kant, 1999, str. 165). To je, hitrost vibracij je prehitra, da bi jo lahko direktno zaznali, zato je tisto, kar na koncu zaznamo, le »učinek teh tresljajev na elastične dele našega telesa« (Kant, 1999, str. 165) in ne njihovo formalno določitev. Nedosledje tako ostaja nerazrešeno.

Drugič, Kant piše, da je nereprezentativna umetnost, kot je absolutna glasba (z drugimi besedami – sestava občutkov v času), nekakšna igra »z estetskimi idejami oziroma razumskimi predstavami« pri kateri »na koncu ni ničesar, kar bi mislili« (Kant, 1999, str. 172) in »ne pušča, tako kot poezija, ničesar za premišljanje« (Kant, 1999, str. 168). Vendar pa se zdi možnost, da predmet izraža estetske ideje, ne da bi za seboj pustil kakršnekoli reflektivne misli, v neskladju s Kantovo prvotno definicijo estetske ideje kot »predstave

upodobitvene moči«, ki »daje sama na sebi misliti več, kot je mogoče kdajkoli povzeti v določen pojem, tako da torej neomejeno estetsko razširja pojem sam« (Kant, 1999, str. 155). Posebnost estetskih idej je prav v njihovi zmožnosti generiranja takšnega bogastva misli, ki prinese (estetsko) širitev pojma – to je, nove načine razumevanja in interpretiranja samega pojma. S tega vidika so estetske ideje bistveno reflektivne predstave. Kot pravi Pillow (2000), estetske ideje so »izid ekspanzivne refleksije« o določeni predstavi predmeta in izražajo »novo perspektivo, ki transformira naše razumevanje nas samih in našega sveta« (str. 200–202). Vprašanje torej je, kako lahko uskladimo ti dve nedoslednosti v Kantovem besedilu.

Na žalost dosedanje interpretacije na to vprašanje niso dale odgovora. Medtem ko je bilo o razlagi Kantovega dvoumnega pojmovanja glasbe, kot hkrati prijetne in lepe, prelitega veliko črnila (Tuna, 2018; Weatherston, 1996; Schueller, 1955; Parret, 1998; Matherne, 2014; Kivy, 1993; Davidson, 2000; Young, 2020), so neskladja znotraj same Kantove teorije estetskih idej ostala neobravnavana. Moj namen v nadaljevanju je uskladiti te nedoslednosti s predlaganjem razlikovanja med dvema vrstama estetskih idej, namreč, produktivnimi in reproduktivnimi estetskimi idejami. Menim, da se Kant, ko uvaja estetske ideje kot predstave upodobitvene moči, ki spodbujajo veliko misli, pri tem nanaša na produktivni pojem estetskih idej, to je, na estetske ideje, ki so produkt svobodne produktivne upodobitvene moči. Kar je značilno za te estetske ideje, je ne le da porajajo različne ideje in pojme, ki presegajo čutno izkustvo (kot so ideje nesmrtnosti, plemenitosti, nedolžnosti, odtujenosti), ampak da prav tako spodbujajo nadaljnji razmislek ali refleksijo o teh idejah in pojmihih samih. Produktivne estetske ideje imajo torej kognitivno vrednost.

Vendar pa obstaja tudi bolj primitiven, nerefleksiven značaj estetskih idej. Določene predmet lahko priključijo v zavest različne ideje tako, da preprosto spominja na druge vidike iz človeškega sveta. Na primer, počasni, temni in težki premiki tonov lahko priključijo v misli idejo žalosti ali tragedije tako, da spominjajo na tonski in telesni izraz, ki ga naredimo, ko smo žalostni. Podobno lahko modra barva in tekstura slike Yvesa Kleina *La Vague* (1957) vzbudi idejo brezmejnosti ali neskončnosti, ker spominja na barvo in teksturo širnega morja. Občutki, kot so toni, barve in tekstura, lahko priključijo v zavest različne ideje in pojme, ki presegajo čutno izkušnjo, vendar le s pomočjo asociacij s katerimi smo

že seznanjeni. Prav zaradi tega občutki ne morejo nuditi domiselnega bogatega in izvirnega semantičnega gradiva, ki bi pospešilo naš razmislek o teh idejah samih. Verjamem, da je taka interpretacija implicitna v Kantovi trditvi, da materija občutkov »ne zapušča v ideji ničesar, duha otopi« (Kant, 1999, str. 166). Njegova uporaba besed 'ne zapušča v ideji ničesar' nakazuje, da občutki v prvi meri lahko izražajo estetske ideje, vendar pa ne zapustijo za sabo nobenih naknadnih reflektivnih misli o teh idejah. Torej, občutki lahko izražajo zgolj reproduktivne estetske ideje.

To je teza, ki jo bom zagovarjala v nadaljevanju. Specifično, poskušala bom pokazati, da (i) tako občutki kot forma predmeta lahko izražajo estetske ideje, vendar je samo slednja tista, ki lahko izraža produktivne estetske ideje, ki imajo inherentno kognitivno vrednost; (ii) produktivne estetske ideje se lahko izražajo v različni meri, odvisno od stopnje svobodne (produktivne) upodobitvene moči, ki jo spodbuja forma predmeta; in (iii) v primerjavi z reprezentativno umetnostjo, nerepresentativna umetnost, kot sta absolutna glasba in abstraktna vizualna umetnost, dopušča nizko stopnjo svobodne upodobitvene moči in tako v nizki meri izraža produktivne estetske ideje. Posledično ima nerepresentativna umetnost manjšo kognitivno vrednost.

## II. Produktivne estetske ideje

Kant predstavi estetsko idejo kot notranji zor ali intuicijo upodobitvene moči »ki daje veliko misliti, a ji ne more ustrezati nobena določena misel, se pravi, noben pojem, kot predstavo torej, ki ji noben jezik ne more popolnoma doseči in narediti razumljive« (Kant, 1999, str. 154). Čeprav ne pojasni, kaj misli s tem, da so estetske ideje notranji zori, je upoštevaloč njegovo pripombo, da estetska ideja izraža »povezane celote nekega meimenljivega miselnega bogastva« (Kant, 1999, str. 169), razumno domnevati, da se estetska ideja nanaša na nekakšno celostno mentalno predstavo različnih asociacijskih misli (z drugimi besedami, estetskih atributov).<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Podobno razlago estetskih idej podaja Chignell (2007), ko jih opisuje kot »množico med seboj povezanih predstav ali misli« (str. 424). McMahon (2017) jih prav tako razume kot »ohlapno zbirko ali konstelacijo fragmentov, občutkov, idej in dejstev, združenih zgolj tako, da so povezani s pojmom, čeprav niso poenoteni ali vključeni pod njim« (str. 436).

Po Kantovem mnenju estetske ideje prikazujejo pojme, ki presegajo meje našega običajnega izkustva. Po eni strani so to pojmi uma, kot so »ideje uma o nevidnih bitjih, kraljestvo duš, peklenško kraljestvo, večnost, stvarjenje itn.« (Kant, 1999, str. 155). Kar je značilno za te pojme je to, da jih je mogoče misliti, vendar ne empirično ali čutno prikazati (na primer, medtem ko lahko mislimo idejo pekla, nimamo nobenih čutnih predstav o tej ideji). Po drugi strani pa lahko estetske ideje prav tako predstavljajo pojme za katere je »sicer mogoče najti primere v izkustvu, denimo, smrt, zavist in vse pregrehe, prav tako ljubezen, slavo itn.« in sicer s »popolnostjo, za katero v naravi ni mogoče najti primera« (Kant, 1999, str. 155).<sup>4</sup> Ti pojmi, tipično klasificirani kot abstraktni pojmi, se razlikujejo od pojmov uma v tem, da njihove konkretne primere lahko čutno doživimo. Na primer, pojem (romantične) ljubezni neposredno temelji na posameznikovem čustvenem in fizičnem izkustvu. Po drugi strani pa so ti pojmi tudi drugačni od naših običajnih (konkretnih) empiričnih pojmov (kot so pojem miza, stol ali pes) v tem, da se nanašajo na nematerialne objekte. Njihovi referenti so mentalna in čustvena stanja, situacije in dogodki.

Vendar, čeprav lahko najdemo primere abstraktnih pojmov v običajnih izkušnjah, njihov polni pomen sega onkraj takšnih izkušenj. To je zato, ker vsebina abstraktnih pojmov v veliki meri vključuje izkustvene značilnosti, čustvene vidike in druge introspektivne lastnosti, kot so prepričanja, spomini, nameni, cilji.<sup>5</sup> Na primer, vsebina pojma 'ljubezen' vsebuje podrobne značilnosti občutene izkušnje (kako se ljubezen čuti subjektivno), ki pa ne more biti neposredno prikazana v običajni izkušnji.<sup>6</sup> To je vsaj ena izmed možnih interpretacij na podlagi katere lahko razumemo Kantovo odločitev, da vključi te vrste pojmov v kategorijo pojmov, ki jih estetske ideje prikazujejo, kljub njegovi trditvi, da estetske ideje prikazujejo pojme, ki gredo onkraj čutnih izkušenj. Implikacija torej je, da ti pojmi vsebujejo dodaten, nedoločen material, ki ga ni mogoče empirično prikazati in da je prav ta material tisti, ki ga estetske ideje izražajo.

<sup>4</sup> Matherne (2013) uporablja izraz »izkustveno usmerjene« estetske ideje. Trdi podobno, da estetske ideje prikazujejo ne le ideje uma, ampak tudi vsakodnevne vrste idej, pojmov in občutkov. Med drugimi, ki imajo podobno mnenje, so Lütke (1984), Rogerson (1986, str. 99) in Tuna (2016).

<sup>5</sup> Na to so opozorile številne študije v kognitivni znanosti. Glej npr. Schwanenflugel (1991) in Barsalou in Wiemer-Hastings (2005).

<sup>6</sup> Rogerson (1986) ima v mislih nekaj podobnega, ko piše: »čeprav imamo morda nekaj izkušenj s temi stvarmi, njihov polni pomen še vedno presega običajne izkušnje, na primer, naš psihološki odnos do teh stvari« (str. 99).

Estetske ideje so sestavljene iz estetskih atributov, ki so produkt svobodne upodobitvene moči. Vloga estetskih atributov je, da generirajo različne povezave ali miselne asociacije med različnimi pojmi in predmeti, ki, ko jih povežemo skupaj, spodbudijo različne ideje (to je, ideje uma ali abstraktne pojme). Kant daje primer Zevsovega orla z bliskom v krempljih, ki deluje kot estetski atribut ideje nebeškega kralja v smislu, da izraža določene asociacije in implikacije povezane s to idejo (kot na primer, da predstavlja moč, svobodo, možnost bivanja nad materialnim svetom) (Kant, 1999, str. 155). Kant piše, da s pomočjo takšnih predstav, estetska ideja »neomejeno estetsko razširja pojem sam« (Kant, 1999, str. 155), kar implicira, da razširitev pojma ni logična, ki se izvaja z dodajanjem dejanskih lastnosti ali logičnih atributov pojma. Raje, širitev pojma se izvaja na estetski način, to je, s pomočjo estetskih atributov, ki generirajo množico misli, občutkov, razpoloženj povezanih z danim pojmom.<sup>7</sup>

Čeprav estetske ideje razširjajo pojme zgolj estetsko, jim Kant vendarle pripisuje kognitivno funkcijo, saj prispevajo k razširitvi naših kognitivnih zmožnosti (Kant, 1999, str. 170) in služijo kot spoznavni načini (Kant, 1999, str. 145). Domnevno, estetske ideje razširjajo naše kognitivne sposobnosti, ker (posredno) zagotavljajo čutne predstave idejam in pojmom, ki jih ni mogoče neposredno prikazati v običajnih izkušnjah (na primer, podoba orla kot posredna čutna predstava ideje nebeškega kralja). V tem pogledu imajo estetske ideje podobno funkcijo kot, na primer, ima predstava rože za pojem rože – imajo namreč vlogo podajanja predmetov za spoznanje. Estetske ideje tako zapolnjujejo praznino, ki jih pojmi brez ustreznih empiričnih zorov, pojmi kot so svoboda, nesmrtnost, resnica, ljubezen itd., puščajo za sabo.

Obstaja pa še en razlog za pripisovanje kognitivne vrednosti estetskim idejam. Namreč, zdi se, da estetske ideje razkrivajo vsebino pojmov, ki vključujejo introspektivne, emotivne in čustvene lastnosti. To so lastnosti, ki izražajo subjektivne izkušnje in jih je težje eksplicitno artikulirati z besedami. Takšna interpretacija je vsaj implicirana v Kantovi izjavi, da estetske ideje ponujajo »vsebinsko bogato neobdelano snov, ki jih razum v svojem pojmu

---

<sup>7</sup> Podobno razlago podajajo tudi Chaouli (2011), Matherne (2013) in Makkreel (1990, str. 120–122).

ni upošteval« (Kant, 1999, str. 157), ki pa kljub temu »sodi sicer k pojmu predmeta« (Kant, 1999, str. 155). Domnevno, obstaja nerazvit material, ki ga običajna sinteza določena s pojmom ni zajela, ki pa vendarle sodi k vsebini pojma. Introspektivne, emotivne in čustvene lastnosti povezane z našimi pojmi – kot so ljubezen, ljubosumje, upanje itd. – ustrezajo temu opisu. Kot ilustracijo si pogledajmo Picassovo sliko *The Weeping Woman* (1937). Slika prikazuje žalosten obraz ženske, ki je predstavljen v različnih geometrijskih oblikah in razdeljen na fragmente. Oblika ust, zob, solz in robca so skoraj zlita drug v drugega, medtem kot sta strani obraza jukstaponirani tako, da hkrati ponujata frontalno in profilno perspektivo obraza. Prav te lastnosti obraza, ki so prikazane na ta specifičen način, generirajo misli, občutke, razpoloženja, emocije in druge mentalne predstave, povezane z idejo, ki jo imamo glede žalosti in izgube. Na primer, občutek dezorientacije in tesnobe, ki ga povzročata hkratna prisotnost frontalne in profilne perspektive obraza, ideja čustvene zlomljenosti, ki jo izraža moteče fragmentirana oblika obraza ali pa ideja paralizirajoče praznine, ki je lepo izražena skozi podobo ženske in njenih šklepetajočih zob, ki krčevito grizljajo robček. Zaključimo lahko, da slika ne razširja naše (logične) definicije žalosti kot čustvenega stanja, ki ga doživljamo zaradi velike izgube, ampak da bolj spodbuja našo refleksijo na celotno vrsto reakcij, čustev, misli, prepričanj in drugih mentalnih vidikov in učinkov, ki so prisotni v našem doživljanju žalosti. Slika predstavlja pojem žalosti in izgube na način, ki nam omogoča razbrati in razumeti notranje mehanizme, ki ležijo v ozadju doživetja žalosti.

Estetske ideje imajo torej kognitivno funkcijo, saj prispevajo k izboljšanju ne našega običajnega spoznanja pojma (z drugimi besedami, pogojev identitete), temveč našega človeškega razumevanja pojma in ki vključuje, kot Pillow (2001) navaja: »nešteto načinov našega razvrščanja, sestavljanja, tehtanja in razporejanja pohištva sveta, ki jih izdelujemo na ta način, kar vse odraža naše praktično ukvarjanje s temi svetovi« (str. 206). Nekaj podobnega predlaga Matherne (2013) v svoji trditvi, da estetske ideje širijo našo subjektivno povezavo s pojmi in s tem razkrivajo »bogastvo izkušenj, ki jih prepogosto spregledamo v težavah vsakdanjega življenja« (str. 30).<sup>8</sup> Estetske ideje razkrivajo pomen naših pojmov kot so determinirani z našimi lastnimi subjektivnimi izkušnjami in s tem

---

<sup>8</sup> To idejo prav tako predlaga, a jo ne razvija podrobneje Makkreel (1990), ki piše, da »čeprav takšne [estetske] ideje ne morejo razširiti pojmov kot pojmov, širijo našo interpretacijo izkušenj« (str. 122).

utelešajo obliko razumevanja, ki ima za cilj »ne le predmete in njihove identitetne pogoje, temveč vrednote in skrbi, ki definirajo značaj naših specifično človeških praks in izkušenj« (Gibson, 2009, str. 481). To je pomemben kognitivni dosežek, ki ga estetske ideje proizvajajo, čeprav ta dosežek ni sestavljen iz dejanskih resnic in ga ni mogoče navesti v propozicijski obliki.<sup>9</sup>

### III. Občutki in reproduktivne estetske ideje

Kot prvotno pojasnjuje Kant, so estetske ideje produkt sinteze upodobitvene moči, pri čemer so komponente, ki sestavljajo to sintezo, estetski atributi – to je, misli, asociacije in druge mentalne predstave, ki jih izzovejo značilnosti predmeta. To implicira, da je forma predmeta bistvena za komunikacijo estetskih idej. Vendar pa Kant v svoji razpravi o glasbi uvede idejo, da lahko zgolj občutki prav tako izražajo estetske ideje. Kot piše, glasba:

počiva na tem, da ima vsak jezikovni izraz v sklopu določen ton, ki ustreza njegovemu smislu. Ta ton označuje bolj ali manj afekt govorca in ga na drugi strani proizvede tudi pri poslušalcu, in ta afekt zbudi nato, obratno, v poslušalcu idejo, ki jo v jeziku izraža ta ton. In tako kot je modulacija tako rekoč obči jezik občutkov, ki ga razume vsak človek, tako uporablja glasbena umetnost ta jezik sama zase v vsej njegovi moči, in sicer kot jezik afektov. V skladu z zakonom asociacije pa na ta način obče sporoča estetske ideje, ki so z njimi povezane na naraven način. (Kant, 1999, str. 169)

V tem odlomku Kant izpostavi tri točke. Prvič, vsak glasbeni ton (kot zgolj občutek) izraža določen afekt na enak način kot ton govorca izraža njegovo čustveno stanje (na primer, glasni, svetel in energični ton glasu izraža občutek vedrine in veselja). Drugič, čustvena ali afektivna komponenta izražena z določenim glasbenim tonom vzbudi v poslušalcu posebno, z afektom povezano estetsko idejo (na primer, ideja veselja). Tretjič, te afektivno

---

<sup>9</sup> Chaouli (2011), Makkreel (1990, str. 120-122) in Matherne (2013) prav tako poudarjajo, da spoznanja, ki ga proizvajajo estetske ideje ni mogoče zajeti v smislu logičnega ali determiniranega spoznanja.

(čustveno) povezane estetske ideje so produkt empiričnega zakona asociacije ali, kot dodaja Kant v istem odlomku, so »zgolj učinek tako rekoč mehanične asociacije« (Kant, 1999, str. 169). Domnevno je povezava med glasbenimi toni in afektivno povezanimi estetskimi idejami mehanska, to je, samodejna in spontana, ker je produkt zgolj podobnosti med strukturo glasbenih tonov in tonsko strukturo jezika, in njegovih izrazno afektivnih kvalit. <sup>10</sup> Na primer, glasen in energičen ton spodbuja idejo vedrine in veselja, ker preprosto spominja na zvoke, ki jih delamo, ko smo veseli. Zakon asociacije, zlasti zakon podobnosti, povezuje pretekle izkušnje (z drugimi besedami, spominjanje zvoka vesele osebe) z našo sedanjo izkušnjo glasbenega tona. Predlog torej je, da medtem ko zgolj občutki, kot so glasbeni toni, lahko izražajo estetske ideje v smislu, da generirajo ideje in pojme, ki presegajo čutne izkušnje (na primer, ideje vedrine ali veselja), to počnejo zgolj s pomočjo reprodukcije ali spominjanja že obstoječih asociacij in ne s predstavitvijo izvirnih asociativnih misli ali estetskih atributov. <sup>11</sup> Torej, medtem ko glasbeni toni lahko izražajo fenomenologijo določene afektivno povezane ideje (recimo, kako se veselje ali žalost občuti subjektivno), nimajo pa sposobnosti stimuliranja naše refleksije o teh idejah samih. Take estetske ideje, ki jih izražajo glasbeni toni, so, kot jih imenujem, reproduktivne estetske ideje.

Na podoben način lahko razložimo izrazno sposobnost umetnosti barv, ki jih Kant obravnava analogno z glasbenimi toni. Barve izražajo estetske ideje s pomočjo habitualnih asociacij, ki so produkt podobnosti. Na primer, rdečo barvo asociiramo z idejami vitalnosti, življenja, moči in strasti, saj spominja na barvo človeškega mesa in krvi, ki imata življenjske lastnosti. Prav tako je rumena barva povezana z idejami optimizma, novih začetkov, upanja in veselja, saj je barva sonca, ki je vir toplote, hrane, življenja in rasti.

Tukaj je potrebno poudariti, da se reproduktivne estetske ideje razlikujejo od tega, kar Kant imenuje simbolna (indirektna) predstava idej, čeprav obe temeljita na že obstoječih asociacijah. Simbolna predstava se nanaša na primerjavo dveh, na videz različnih, vendar pojmovno analognih stvari, kot sta ročni mlin in despotska država. Čeprav ni očitne podobnosti med empiričnim predmetom ročni mlin in pojmom despotske države, pa

<sup>10</sup> Butts (2000) in Kivy (1993) podajata podobno razlago.

<sup>11</sup> Tuna (2018) interpretira Kantovo izjavo na soroden način.

vendarle obstaja podobnost med »praviloma, s katerima reflektiramo o obeh in o njuni vzročnosti« (Kant, 1999, str. 192). Se pravi, narava ali definicija obeh pojmov je podobna v tem, da obe prikazujeta podobno strukturo v smislu avtomatičnosti, neobčutljivosti in pasivnosti (Nuyen, 1989, str. 98). Kot lahko vidimo, je simbolna predstava odvisna od že obstoječe, a neočitne podobnosti med dvema različnima stvarima; izdelovalec simbolov mora uporabiti lastno produktivno upodobitveno moč pri odkrivanju te podobnosti ali njenem eksplicitnem zavedanju.<sup>12</sup> Zadeva je drugačna pri reproduktivnih estetskih idejah, saj te temeljijo na očitnih in jasno opaznih podobnostih med dvema stvarima (na primer, obstaja očitna podobnost med počasnim gibanjem tonov in žalostnim telesnim izrazom) in umetnik operira zgolj s svojo reproduktivno upodobitveno močjo (z drugimi besedami, z zgolj empiričnimi/mehanskimi asociacijami). Za razliko od simboličnih predstav reproduktivna estetska ideja izzove samodejno asociacijo med občutki in idejami. Glasni in energični toni samodejno stimulirajo idejo veselja, ker neposredno spominjajo na zvoke, ki jih oddajamo, ko se počutimo veseli. Asociacija med določenim tonom in afektivno estetsko idejo je takojšnja in ne zahteva nobene refleksije.

Ker pa absolutna glasba ni sestavljena le iz materije občutkov, ampak ima prav tako formo (to je, časovno organizacijo materije občutkov), lahko izraža ne le reproduktivne, ampak tudi produktivne estetske ideje. Kant na primer piše, da lahko glasbo cenimo ne le kot nesintetizirano igro občutkov (glasba kot prijetna umetnost), ampak tudi kot sintetizirano igro občutkov v času, ki ga ureja matematično pravilo (glasba kot lepa umetnost) in ki izraža »estetsko idejo povezane celote nekega neimenljivega miselnega bogastva, v skladu z določeno temo, ki predstavlja afekt, ki prevladuje v skladbi« (Kant, 1999, str. 169). Domnevno glasbena forma izraža estetsko idejo prevladujočega ali dominantnega afekta, ki se nanaša na celotno temo dela. Glede na to, da je glasba kombinacija tonov in da je vsak ton asociiran z določeno afektivno idejo, to pomeni, da se estetska ideja prevladujočega afekta nanaša na nekakšno celotno mentalno predstavo posameznih afektivnih idej združenih v celoto. Vsak ton ali gibanje tonov v glasbenem delu povzroči določeno afektivno idejo v poslušalcu, ki, ko so te afektivne ideje združene skupaj, tvorijo prevladujoč afekt ali čustvo.

---

<sup>12</sup> Odlično interpretacijo Kantovih simbolnih predstav podajata Pillow (2001) in Forrester (2012).

Na primer, Bachova skladba *The Well-Tempered Clavier I* (1722) je sestavljena iz štiriindvajset preludijev in fug, od katerih vsaka ustvarja določeno afektivno ali čustveno razpoloženje, ki, ko so te združene skupaj, tvorijo kompleksno čustveno temo. Na primer, prvi preludij se začne s C-durom, ki stimulira afekt čistosti, preprostosti in radosti. Temu sledi drugi preludij v C-molu, ki izzove razpoloženje nevarnosti in ki se zaključi v C-duru, ki rahlo razbremeni razpoloženje. Afektivno gibanje glasbenega dela se nadaljuje s četrto fugo v cis-molu, ki v svoji transparentni žalosti prinaša zamišljeno razpoloženje in introspekcijo, vse dokler se ne zaključi v čustvu naklonjenosti, radosti in plemenitega dostojanstva izraženega v D-duru pete fuge. Kompozicija posameznih afektov tvori prevladujočo estetsko idejo glasbenega dela – to je, konkretno predstavitev ideje o notranjem duhovnem in religioznem nemiru. Čeprav so te posamezne afektivne ideje produkt mehaničnih asociacij (ker so glasbeni toni samodejno povezani z določenimi afekti, kot je C-dur z afektom sreče ali c-mol z žalostjo) in do te mere ne izkazujejo svobodo upodobitvene moči, pa je sinteza teh posameznih afektivnih idej (z drugimi besedami, estetska ideja prevladujočega afekta) vendarle produkt proste igre upodobitvene moči (saj sinteza teh afektov ni determinirana z nobenim določenim pojmom). Kot piše Kant, »to kar ustvarja zadovoljstvu v predmetu, ni neposredno občutek (material predstave predmeta), temveč to kar svobodna (produktivna) upodobitvena moč povezuje skupaj skozi invencijo, to je forma« (Anthro 7:240, str. 137). Z drugimi besedami, čeprav je delo sestavljeno iz posameznih mehanskih asociacij, to ne pomeni, da je kombinacija teh asociacij tudi mehanična. Slednja je kljub temu lahko delo svobodne produktivne upodobitvene moči in tako lahko izraža pristne produktivne estetske ideje.

#### **IV. Lepe umetnosti in stopnje produktivnih estetskih idej**

Estetske ideje so plod upodobitvene moči ali, kot piše Kant, so »le talent (upodobitvene moči)« (Kant, 1999, str. 155). Medtem ko so produktivne estetske ideje plod svobodne (produktivne) upodobitvene moči, so reproduktivne estetske ideje plod reproduktivne upodobitvene moči. Kant pojasnjuje razliko med produktivno in reproduktivno upodobitveno močjo na naslednji način:

Upodobitvena moč (*facultas imaginandi*), kot sposobnost intuicije brez prisotnosti predmeta, je bodisi produktivna, to je zmožnost izvirne predstave predmeta (*exhibitio originaria*), ki torej predhodi izkustvo; ali reproduktivna, zmožnost izpeljane predstave predmeta (*exhibitio derivativa*), ki priklič v spomin predhodno prikazan empirični zor. (*Anthro* 7:167, str. 60)

Upodobitvena moč lahko ustvarja predstave na dva različna načina. Bodisi ustvarja izvirne fiktivne forme (kot na primer Picasso ustvari izvirno upodobitev žalujoče ženske) ali pa zgolj reproducira predstave glede na pretekle izkušnje (na primer, moje spominjanje Picassove slike, ki sem jo videla v preteklosti). V prvem primeru upodobitvena moč izumlja predstave neodvisno od realnosti predmetov, medtem ko v drugem primeru upodobitvena moč ne proizvaja novih predstav, ampak se le spominja že prej danih predstav. Reprodutivna upodobitvena moč priklič v spomin predstave, ki smo jih videli v preteklosti v skladu z empiričnim zakonom asociacije, kot je zakon podobnosti (*V-Anth/Fried* 25:512, str. 81).

Kot smo že omenili, so reproduktivne estetske ideje plod reproduktivne upodobitvene moči določene z empiričnim zakonom asociacije, kot je zakon podobnosti. Počasno in težko gibanje tonov povezujemo z idejo žalosti na podlagi podobnosti z zvokom, ki ga naredimo, ko smo žalostni. Reprodutivna upodobitvena moč je usmerjena k temu, kar zaznavamo s čutili in s čimer že moramo biti seznanjeni, da bi ustvarili asociacije med različnimi predstavami. Je pasiven proces, saj le mehansko reproducira (z drugimi besedami, priklič v spomin) že prej dane empirične predstave.

Po drugi strani pa produktivna upodobitvena moč ustvarja nove predstave na podlagi gradiva, ki ga daje empirična narava. Kot piše Kant:

Upodobitvena moč (kot produktivna spoznavna zmožnost) je namreč zelo učinkovita, ko gre za to, da iz snovi, ki ji jo daje dejanska narava, ustvari tako rekoč drugačno naravo /.../ Pri tem čutimo našo svobodo v razmerju do zakona asociacije (ki je povezan z empirično rabo te zmožnosti), glede na katerega nam narava sicer lahko

posoja snov, vendar pa smo jo zmožni sami predelati v nekaj čisto drugega, in sicer v to, kar presega naravo. (Kant, 1999, str. 154)

Upodobitvena moč je svobodna vse dokler ni določena z empiričnimi zakoni asociacij. To pomeni, z drugimi besedami, da dojemamo upodobitveno moč ne kot »reproduktivno, podvrženo zakonom asociacije, marveč za produktivno in spontano (kot stvariteljico arbitrarnih oblik možnega zora« (Kant, 1999, str. 80). Svoboda produktivne upodobitvene moči se meri glede na stopnjo, do katere je omejena z empiričnimi pogoji in zakoni asociacije. Manj omejena z empiričnimi, zunanjimi predmeti, svobodnejša je upodobitvena moč. Kot poudarja Kant:

Upodobitvena moč je bolj intenzivna tam, kjer so drugi čuti šibkejši. Na primer, upodobitvena moč slepe osebe je veliko bolj intenzivna kot upodobitvena moč nekoga drugega, saj ni motena z zunanjimi predmeti. /.../ Upodobitvena moč je izrazitejša, ko je predmet odsoten, kot pa ko je prisoten. Če je predmet prisoten, potem je čutni vtis prisoten, upodobitveno moč pa zakriva čutni vtis. Če pa predmeta ni, potem je upodobitvena moč bolj intenzivna (V-Anth/Fried 25:514, str. 82).

Prisotnost čutnih vtisov oslabi upodobitveno moč, medtem ko odstranitev zunanjih predmetov povečuje njeno svobodo. V tem okviru lahko razumemo Kantovo klasifikacijo lepih umetnosti glede na njihovo zmožnost izraza produktivnih estetskih idej in spodbujanja širitve naših kognitivnih sposobnosti. Na primer, Kant podeli poeziji najvišji rang, zato ker »omogoča svobodo upodobitvene moči« (Kant, 1999, str. 167), medtem ko glasbo uvršča najnižje, »ker se z občutki zgolj igra« (Kant, 1999, str. 170). Če so produktivne estetske ideje plod svobodne produktivne upodobitvene moči, medtem ko svobodo upodobitvene moči merimo s stopnjo do katere je omejena na empirične pogoje, potem sledi, da manj ko je upodobitvena moč empirično omejena, višja je stopnja izraza produktivnih estetskih idej. Razdalja od čutnosti in nematerialnosti lepe umetnosti je usklajena s svobodo upodobitvene moči in z izražanjem produktivnih estetskih idej.

V tem pogledu besedna umetnost dosega najvišji rang – dopušča najvišjo stopnjo svobodne (produktivne) upodobitvene moči, ker za svojo realizacijo ni vezana na empirični zor. Besedna umetnost komunicira estetske ideje ne skozi čutne predstave, temveč skozi jezikovne prvine, kar omogoča, da se upodobitvena moč osvobodi empirične narave (pri čemer bi bila upodobitvena moč zgolj reproduktivna). Kot Kant navaja, pesniška umetnost »krepi [čud] tako, da ji omogoča, da začuti svojo svobodno, spontano in od naravne določitve neodvisno zmožnost« (Kant, 1999, str. 167). Osvobojena zunanjih, empiričnih razmer, se pesniška upodobitvena moč lahko svobodno in spontano igra z danim semantičnim materialom, ustvarja izvirne, nepričakovane in ustvarjalne kombinacije obstoječih pojmov in mislih ter se na ta način povzdigne v predstavitev estetskih idej. Kot piše Kant »prav v poeziji se lahko pravzaprav prikaže zmožnost estetskih idej v vsem svojem obsegu« (Kant, 1999, str. 155), razlog pa je v tem, da dolguje svoj izvor »skoraj v celoti v geniju« (Kant, 1999, str. 167), to je svobodni produktivni upodobitveni moči. Ker besedna umetnost ne temelji na čutih, je v bistvu plod čiste upodobitvene moči: »Zase pravi sama, da ji gre le za zabavno igro z upodobitveno močjo, in sicer glede na formo in v skladu z zakoni razuma. Ne zahteva torej, da je treba razum prevarati in omrežiti s čutnim prikazom« (Kant, 1999, str. 168).

Drugače je z upodobljajočo umetnostjo, ki dopušča manj svobode upodobitvene moči, saj komunicira estetske ideje prek čutnih zorov. Čeprav je umetnik svoboden pri ustvarjanju zelo domiselnih form, se vseeno zanaša na predmete, ki jih daje empirična narava in do te mere je svoboda njegove upodobitvene moči omejena. Na primer, Kant piše, da se mora vizualni umetnik pri predstavi predmetov, ki v naravi vzbujajo čustvo gnusa, sklicevati na simbolno predstavitev, saj se drugače uniči estetsko ugodje (Kant, 1999, str. 152). To je drugače v primeru literarne umetnosti, ki lahko suspendira anti-estetski učinek gnusa, saj so jezikovne predstave gnusnih predmetov bolj oddaljene od naših čutov. Poleg tega vizualna umetnost, kot je slikarstvo, vključuje uporabo barv, ki so, kot zgolj občutki, vezani na našo čutno naravo.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Penny (2008) opozarja enako.

Po drugi strani pa absolutna glasba dopušča najnižjo stopnjo svobodne upodobitvene moči, ker je zgolj igra občutkov. Kant razume pojem 'igre' kot časovni pojem, se pravi, da se nanaša na časovno razporeditev občutkov: »Različnost v skladu s časom je igra, zato je glasba igra občutkov« (V-Anth/Fried 25:496, str. 68). Ko torej Kant opisuje glasbo kot zgolj igro občutkov, misli pri tem na glasbo kot sintetizirano igro občutkov v času in s tem kot formo zora. Čeprav je glasba produkt upodobitvene moči, saj se nanaša na formalno ureditev občutkov, pa vendarle dopušča nizko stopnjo produktivne upodobitvene moči, domnevno zato, ker gre zgolj za igro občutkov v času, v nasprotju z recimo slikovno umetnostjo, ki je igra občutkov tako v času kot v prostoru. Kot pravi Kant: »sluh je igra občutkov, vid pa igra oblik. Različnost v skladu s časom je igra, torej glasba je igra občutkov. Raznolikost v skladu s prostorom je oblika« (V-Anth/Fried 25:496, str. 68). Glede na to, da Kant uporablja časovni pojem 'igra' za vizualne objekte, to nakazuje, da razume našo izkušnjo predstav oblik (ali likov) v slikah in kiparstvu ne le prostorsko, ampak tudi časovno.<sup>14</sup> Po Kantovem mnenju, prostorsko-časovna razporeditev občutkov tvori formo predmeta: »forma, kombinacija vtisov; to je način, na katerega je predmet določen v prostoru« (V-Anth/Mron 25:1241, str. 370). Torej, čeprav v tretji *Kritiki* Kant razdeli formo predmeta na igro občutkov v času (glasba in umetnost barv) in v igro likov (ali oblik) v prostoru (Kant, 1999, str. 65), je pravzaprav slednja tista, ki predstavlja pravo formo predmeta. Tako lahko sklepamo, da Kant uvršča vizualno umetnost višje od glasbe, saj se ukvarja s predmeti vida (v z drugimi besedami, predstave oblik ali likov) in zahteva aktivnost upodobitvene moči pri dojemljanju prostorsko-časovnih odnosov materialnih kvalit. Po drugi strani pa je naša izkušnja glasbe kot zgolj igre občutkov v času, manj določena z aktivnostjo upodobitvene moči in bolj z delovanjem naših čutil (z drugimi besedami, toni, ki povzročajo tresljaje v našem telesu). Glasba torej meji na prijetno; na to »kar ugaja čutom v občutku« (Kant, 1999, str. 45) in je zato močno povezana z izražanjem reproduktivnih estetskih idej.

Obstaja pa še en razlog za nizko stopnjo produktivnih estetskih idej izraženih preko glasbe, in to je minljivost misli, ki jih povzroča minljivost glasbenih občutkov. Kant piše, da čutni vtisi, ki jih pusti za sabo glasba »bodisi popolnoma ugasnejo ali pa so nam, če jih upodobitvena moč nehote ponovi, prej nadležne kakor prijetne« (Kant, 1999, str. 170).

<sup>14</sup> Guyer (2015, str. 233) zaključuje enako.

Domnevno, glasbena časovna narava (narejena iz zvokov, ki vibrirajo in izginejo) in njeno pomanjkanje prostorskega, ki bi utemeljila vztrajnost občutkov, onemogoča našo sposobnost, da bi ohranili v zavesti pojavljajoče se misli. Prav iz tega razloga misli, ki jih povzroča glasba, zelo hitro izginejo potem ko se pojavijo v času ali pa se spremenijo v fantazije – z drugimi besedami, v neprostovoljne produkte upodobitvene moči (Anthro 7:167, str. 60), ki so sestavljene iz naključnih gibanj misli in podob določenih z zakoni asociacije. Posledično: medtem ko lahko glasba vzbudi številne afektivne ideje in misli, saj »razgiba čud veliko bolj raznovrstno, pa tudi, čeprav le za kratek čas, veliko bolj močno« (Kant, 1999, str. 168), te misli in ideje bodisi hitro prenehajo obstajati v naši zavesti ali pa se spremenijo v nesmiselne fantazije.

## **V. Zaključek in dodatne implikacije**

Znotraj Kantovega besedila lahko razlikujemo dve vrsti estetskih idej, produktivne in reproduktivne estetske ideje. Produktivne estetske ideje so sestavljene iz sinteze estetskih atributov ali miselnih asociacij in so produkt svobodne in ustvarjalne upodobitvene moči. Reprodutivne estetske ideje pa so produkt reproduktivne upodobitvene moči, ki zgolj prikliče v spomin že obstoječe asociacije. V tem pogledu jim manjka kognitivna vrednost, ki jo Kant pripisuje produktivnim estetskim idejam in ki se sestoji v spodbujanju širitve naših spoznavnih zmožnosti, kot tudi v boljšem razumevanju introspektivnih, afektivnih in čustvenih vidikov, ki ležijo v ozadju naših abstraktnih pojmov.

Razlikovanje med produktivnimi in reproduktivnimi estetskimi idejami nam lahko pomaga razumeti nekatere nedoslednosti v Kantovem besedilu. Ena od takšnih nedoslednosti je njegova zavezanost stališču, da zgolj občutki ne morejo izražati estetskih idej, hkrati pa trdi, da lahko občutki, kot so zgolj toni in barve, sporočajo estetske ideje. Glede na mojo interpretacijo: medtem ko goli občutki ne morejo izražati produktivnih estetskih idej, lahko kljub temu posredujejo reproduktivne estetske ideje. To je, občutki lahko prikličejo v zavest različne ideje in pojme, ki presegajo čutna izkustva, vendar le z mehansko reprodukcijo (z drugimi besedami, samodejnim priklicem) že obstoječih asociacij. Kot taki ne morejo stimulirati naše refleksije o teh idejah samih, kar dodatno pojasnjuje Kantovo trditev, da je glasba izraz estetskih idej, ki ne daje ničesar v premislek. Glasba kot zgolj igra občutkov v

času (in ne tudi v prostoru kot likovna umetnost) je močno odvisna od delovanja našega sluha (z drugimi besedami, kako na nas vplivajo toni) in manj od sintetične dejavnosti upodobitvene moči. Prav zato je glasba, kot »jezik čistih občutkov« (Anthro 7:155; 47), močno povezana z izrazom reproduktivnih estetskih idej. Na primer, Kant asociira vsak glasbeni ton z določeno afektivno estetsko idejo. Če upoštevamo njegovo definicijo afekta kot »presenečenje skozi občutek«, ki »onemogoča refleksijo (je nepremišljeno)« (Anthro 7:252; 50), sledi, da čeprav lahko glasba izraža produktivne estetske ideje, slednje vendarle služijo zgolj kot objekti za afekte (Kant, 1999, str. 173), s čimer onemogočajo refleksijo. Čeprav lahko torej glasba spodbudi veliko misli – to pomeni, da lahko izrazi »estetsko idejo povezane celote nekega neimenljivega miselnega bogastva« (Kant, 1999, str. 169), za seboj vendarle ne pusti nobenih refleksivnih misli.

Prav tako sem pokazala, da se produktivne estetske ideje lahko izražajo v različni meri, odvisno od svobode upodobitvene moči, ki jo spodbudi določen predmet in ki se meri glede na stopnjo, do katere je upodobitvena moč podvržena empiričnim pogojem. V tem pogledu izraža neperceptivna umetnost, kot je besedna umetnost, najvišjo stopnjo produktivnih estetskih idej. Sledita ji slikarstvo in plastična umetnost, medtem ko glasba izraža najnižjo stopnjo produktivnih estetskih idej, ker je zelo odvisna od našega čuta sluha. Čutilo sluha, za razliko od čutila vida, ni določeno s formo predmeta, temveč z materijo predstave (zgolj občutki). Kot piše Kant je čutilo sluha »čisti občutek« (V-Anth/Fried 25:498; 69), medtem ko čutilo vida »ne daje občutka, ampak daje obliko« (V-Anth/Fried 25:496; 68).

Predvidevam, da bi v tem pogledu Kant uvrstil abstraktno vizualno umetnost višje od glasbe, saj je sestavljena iz prostorsko-časovne razporeditve občutkov, v nasprotju z zgolj časovno igro glasbe, in tako omogoča trajnost izraženih misli. Kant pravi, da je vid prostorski čut: »Vid predstavlja oblike stvari v prostoru in deli prostor« (V-Anth/Fried 25:494; str. 66). Medtem ko je igra oblik ali likov »še vedno občutek skozi svetlobo in skozi barvo«, se vendarle »nanaša bolj na predmet« (V-Anth/Fried 25:496; str. 68-69). Vendar, čeprav je naše zaznavanje abstraktne vizualne umetnosti manj določeno z delovanjem naših čutnih organov in bolj s sintetično dejavnostjo upodobitvene moči (združevanja različnih oblik, barv, figur, linij), je še vedno v manjšem obsegu sposobna proizvajati produktivne estetske ideje. To pa zato, ker je sestavljena iz neidentificiranih in

raznolikih zaznavnih form, ki spodbujajo upodobitveno moč, da preureja in rekonstruira oblike, barve, črte itd. predmeta, ne da bi se pri tem zaključila v določenem referentu, in tako verjetno vodi v produkcijo fantazij in osebnih idiosinkratičnih asociacij.

James Elkins (2004) lepo ponazori takšne zaznavne spremembe in spremljajoče se fantazije v svoji izkušnji štirinajstih črnih barvnih slik Marka Rothka, prikazanih v *Rothkovi kapeli*. Kot piše:

Ozrl sem se naokrog. Vsaka od slik je imela nekaj obledelih madežev, lis in čudnih oblik. Nobena ni bila povsem prazna. Mnoge so me spominjale na temno nebo ali globoko vodo. (Kasneje mi je nekdo povedal, da je obiskovalec rekel, da so kot okna v noč.) Vstal sem in odšel do naslednje slike. /.../ Polna je prog: slapovov barv, ki spet izgledajo kot dež, in dolgočasnih prehodov, ki so me spominjali na visoke, ravne ciruse. /.../ Usedel sem se in kar nekaj časa gledal to sliko, samo gledal gor in dol, razmišljal o oblakih in tihem, drobnem dežju. (Elkins, 2004, str. 7)

Elkins lepo ilustrira igro misli, ki jo sproži igra različnih odtenkov črne barve. Vendar te misli niso toliko plod svobodne produktivne upodobitvene moči, ki poraja produktivne estetske ideje, kot produkt neprostovoljne upodobitvene moči ali fantazije »s katerimi se kratkocasi čud, medtem ko jo nenehno oživlja raznoterost, ki se nudi očesu, tako kot, denimo, pri pogledu na spreminjajoče se like ognja v kaminu« (Kant, 1999, str. 83). Kant definira produktivno upodobitveno moč kot prostovoljno upodobitveno moč (V-Anth/Mron 25:1258; str. 383), ki je vedno do neke mere regulirana s strani razuma in ima tako kognitivno funkcijo.<sup>15</sup> Medtem ko v estetskih sodbah okusa upodobitvena moč ni določena s pojmi razuma, kot je to v navadnem spoznanju, pa vendarle stoji v določenem odnosu z razumom, namreč, v svobodno igrivem odnosu. Po drugi strani, pa so fantazije neprostovoljne predstave upodobitvene moči, saj niso regulirane s strani razuma in kot take težijo k ustvarjanju nekoherentnih podob in misli. Kant navaja različne primere takšnih fantazij, ki so podobne igri barv v abstraktni vizualni umetnosti, kot na primer

---

<sup>15</sup> Zanimivo razpravo o razlikovanju med prostovoljno in neprostovoljno upodobitveno močjo podajata Jørgensen (2018, str. 29-31) in Dyck (2019).

spreminjajoče se oblike ognja, ali pa »tobak, z različnimi nedoločenimi oblikami dima. /.../ kjer si o predmetih ne morem misliti nič dokončnega in moja fantazija lahko tako roji, kakor hoče« (V-Anth/Mron 25:1259; str. 384). Zdi se, da Kant identificira fantazije in zabavo, ki jo povzroča čudi, z občutkom ugodja v prijetnem ali očarljivem, pri čemer to ugodje temelji zgolj na materiji predstav. Medtem ko prijetno lahko vzdržuje pozornost, pa čud ostaja pasivna, saj je prikrajšana za oživljajočo igro med upodobitveno močjo in razumom, in zato ne uspe proizvesti reflektivnega materiala. Ker igre misli, ki jih proizvaja fantazija, niso regulirane s strani razuma, te, kot piše Kant v zgornjem odlomku, rojijo po svoje. Torej, medtem ko abstraktna vizualna umetnost lahko proizvaja estetske ideje, to je, ima sposobnost priklica različnih pojmov, idej in drugih miselnih predstav, ki nimajo ustreznih empiričnih zorov, so te predstave večinoma produkt reproduktivne upodobitvene moči, ki samodejno in tako nehote asociira igro oblik, luči, barv z osebnimi fantastičnimi mislimi in idejami: »Z upodobitveno močjo pogosto igramo svojo igro, saj jo namerno usmerjamo, a tudi ona igra svojo igro z nami, saj nas nehote odnese k idejam« (V-Anth/Mron 25:1258; str. 384). Posledično, vizualna abstraktna umetnost ne uspe proizvesti vsebinskih in celovitih pomenov samih priklicanih idej, ampak le izda prisotnost določene ideje, ne more pa (ali pa le s težavo) predstaviti in komunicirati različnih vzročnih in razlagalnih odnosov, ki ležijo v ozadju teh idej. Na primer, abstraktna slika Wu Guanzhonga *Alienation* (1992) je upodobljena s črnim črnilom in akvarelom, ki spominja na ideje odtujenosti, praznine in tesnobe. Slika uspe izraziti kvalitativni značaj odtujenosti – kako se odtujenost čuti subjektivno – z mehansko in spontano asociacijo na črno barvo in nihajočimi potezami čopiča, ne uspe pa razkriti introspektivnih in čustvenih značilnosti in implikacij, ki tvorijo pomen same ideje odtujenosti. V tem pogledu slika ne zadovolji našega kognitivnega interesa. To se razlikuje, na primer, od slike Edvard Muncha *Evening on Karl Johan Street* (1892), ki s prikazom mrtvaško bele in brezlične množice ljudi praznih izrazov, agresivno hiteč proti gledalcu, uspe komunicirati ne samo kvalitativni značaj ideje družbene odtujenosti, temveč tudi njen temeljni psihološki in družbeni mehanizem (kot je izguba enosti ljudi in intimnega odnosa zaradi slepega zasledovanja ekonomskih ciljev).

Vizualna abstraktna umetnost je podobna absolutni glasbi, saj je za izražanje estetskih idej odvisna od reproduktivne upodobitvene moči in njenih zakonov asociacij (zlasti zakona podobnosti). Razlika je v tem, da, v nasprotju z glasbo vizualna abstraktna umetnost izraža estetske ideje ne zgolj s spominjanjem na glasovne in vedenjske izraze čustev, temveč s

spominjanjem na predmete v človeškem svetu. V tem pogledu ima lahko večjo globino in obseg izrazne moči kot absolutna glasba. Na primer, preprosta črta, kot osnovni gradnik abstraktnega vizualnega besednjaka, lahko izraža ideje stabilnosti, počitka in tihega udobja, če je postavljena vodoravno, zaradi asociacije na ležečo osebo, vendar ideje dostojanstva, veličine in ponosa, ko je postavljena navpično zaradi podobnosti z držo ponosne osebe. Diagonalne črte posredujejo občutek nestabilnosti in ideje o tesnobnih bližajočih se dogodkih, saj spominjajo na položaj bližajočega se padca (vzemite, na primer, občutek nemira in napetosti, ki ga vzbuja močna diagonalna kompozicija, ki ločuje hiše na levi strani in množico ljudi, ki hitijo v ospredje na sliki Edvarda Muncha). Če povzamemo, medtem ko ima vizualna abstraktna umetnost bogatejšo semantično vsebino v primerjavi z absolutno glasbo (ker je vid boljši pri prepoznavanju predmetov in razkrivanju razlik), pa nima zmožnosti (ali pa jo ima le s težavo) razkriti in določiti različnih kognitivnih in čustvenih komponent, ki sestavljajo pomen specifičnih idej in pojmov.

## Literatura

- Barsalou, L. & Wiemer-Hastings, K. (2005). »Situating Abstract Concepts«. V D. Pecher, in R. A. Zwaan (ur.), *Grounding Cognition: The Role of Perception and Action in Memory, Language and Thought*. New York: Cambridge University, str. 129–163.
- Butts, R. E. (2000). »Kant's Theory of Musical Sound: An Early Exercise in Cognitive Science«. V G. Solomon (ur.), *Witches, Scientists, Philosophers: Essays and Lectures*. Dordrecht: Kluwer Academic, str. 107–126.
- Chaouli, M. (2011). »A Surfeit in Thinking: Kant's Aesthetic Ideas«. *Yearbook of Comparative Literature*, 57, str. 55–77.
- Chignell, A. (2007). »Kant on the Normativity of Taste: The Role of Aesthetic Ideas«. *Australian Journal of Philosophy*, 85, str. 415–433.
- Forrester, S. (2012). »Why Kantian Symbols cannot be Kantian Metaphors«. *Southwest Philosophy Review*, 28, str. 107–127.
- Gibson, J. (2009). »Literature and Knowledge«. V R. Eldridge (ur.), *The Oxford Handbook of Philosophy and Literature*. Oxford: Oxford University Press, str. 467–485.
- Guyer, P. (2015). »Play and Society in the Lectures on Anthropology«. V R. Clewis (ur.), *Reading Kant's Lectures*. Berlin/Boston: De Gruyter, str. 223–242.
- Kant, I. (1999). *Kritika razsodne moči*. Prevedel R. Riha. Ljubljana: Založba ZRC. (prvič izdano 1790).
- Kant, I. (2006). *Anthropology from a Pragmatic Point of View*. Prevedel R. Louden. Cambridge: Cambridge University Press. (prvič izdano 1798).

- Kant, I. (2012). »Anthropology Friedländer«. V R. B. Louden in A. W. Wood (urd.), *Lectures on Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press, str. 37–256 (prvič izdano 1775-1776).
- Kant, I. (2012). »Anthropology Mrongovius«. V R. B. Louden in A. W. Wood (urd.), *Lectures on Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press, str. 335–510 (prvič izdano 1784–1785).
- Kemal, S. (1997). *Kant's Aesthetic Theory: An Introduction*. New York: St Martin's Press.
- Kivy, P. (1993). »Kant and the Affektenlehre: What he said, and what I wish he had said'«. V P. Kivy (ur.), *The Fine Art of Repetition: Essays in the Philosophy of Music*. Cambridge: Cambridge University Press, str. 250–264.
- Lüthe, R. (1984). »Kants Lehre von den ästhetischen Ideen«. *Kant-Studien*, 75, str. 65–74.
- Makkreel, R. A. (1990). *Imagination and Interpretation in Kant: The Hermeneutical Import of the Critique of Judgment*. Chicago: University of Chicago Press.
- Matherne, S. (2013). »The Inclusive Interpretation of Kant's Aesthetic Ideas«. *British Journal of Aesthetics*, 53, str. 21–39.
- Matherne, S. (2014). »Kant's Expressive Theory of Music«. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 72, str. 129–145.
- McMahon, J. A. (2017). »Immediate Judgment and Non-Cognitive Ideas: The Pervasive and Persistent in the Misreading of Kant's Aesthetic Formalism«. V M. C. Altman (ur.), *The Palgrave Kant Handbook*. London: Palgrave Macmillan, str. 425–446.
- Penny, L. (2008). »The Highest of All the Arts: Kant and Poetry«. *Philosophy and Literature*, 32, str. 373–384.
- Pillow, K. (2001). »Jupiter's Eagle and the Despot's Hand Mill: Two Views on Metaphor in Kant«. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 59, str. 193–209.

Rogerson, K. (1986). *Kant's Aesthetics: The Roles of Form and Expression*. Lanham, MD: University Press of America.

Schueller, H. M. (1955). »Immanuel Kant and the Aesthetics of Music«. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 14, str. 218–247.

Schwanenflugel, P. (1991). »Why are Abstract Concepts Hard to Understand?«. V P. Schwanenflugel (ur.), *The Psychology of Word Meanings*. Hillsdale, NJ: Erlbaum Associates, str. 223-250.

Tuna, E. H. (2016). »A Kantian Hybrid Theory of Art Criticism: A Particularist Appeal to the Generalists«. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 74, str. 397–411.

Tuna, E. H. (2018). »Why Didn't Kant Think Highly of Music?«. V V. Waibel in M. Ruffing (ur.), *Natur und Freiheit: Akten des XII. Internationalen Kant-Kongresses*. Berlin: De Gruyter, str. 3141-3148.

Weatherston, M. (1996). »Kant's Assessment of Music in The Critique of Judgment«. *British Journal of Aesthetics*, 36, str. 56–65.

Young, O. J. (2020). »Kant's Musical Antiformalism«. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 78(2), str.171–181.

**AN<sub>α</sub>liZA**, časopis za kritično misel, številka 2, letnik XXV., 2021

Izdajatelj in založnik: Društvo za analitično filozofijo in filozofijo znanosti,  
Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana  
<http://www.drustvo-daf.si/analiza/>  
e-naslov: [analiza@drustvo-daf.si](mailto:analiza@drustvo-daf.si)

Naročila sprejemamo na zgornji naslov.

Na leto izideta dva zvezka Analize, ki sta prosto dostopna na spletni strani Društva za analitično filozofijo in filozofijo znanosti.

Izdajateljski svet:

Bojan Borstner, David Owens, Matjaž Potrč, Marko Uršič, Matthias Varga von Kibéd, Elizabeth Valentine, Bojan Žalec

Glavni in odgovorni urednik: Božidar Kante

Tehnična urednika številke: Smiljana Gartner in Tadej Todorović

Uredniški odbor: Maja Malec, Vojko Strahovnik, Toma Strle, Borut Trpin, Sebastjan Vörös

Oblikovanje: Tadej Todorović

Naklada: elektronska verzija

Izid te revije je sofinancirala

JAVNA AGENCIJA ZA RAZISKOVALNO DEJAVNOST REPUBLIKE SLOVENIJE

Revija je indeksirana v THE PHILOSOPHER'S INDEX.

ISSN - 2712-4916

## **Navodila avtorjem**

Prispevke oddajte po elektronski pošti (analiza@drustvo-daf.si). Priložiti je treba povzetek (v slovenščini in v angleščini), ki povzema glavne poudarke dela. Povzetku v angleškem jeziku je treba dati tudi angleški naslov. Povzetek ne sme presegati 150 besed. Na koncu povzetka navedite do 5 ključnih besed (deskriptorjev). Na primer, Ključne besede: filozofija jezika, metafora, analogija; Keywords: philosophy of language, metaphor, analogy.

Prispevki naj ne presegajo obsega ene in pol avtorske pole (45.000 znakov s presledki). Uporabite urejevalnik besedil Word, standardno obliko pisave brez dodatnih slogovnih določil. Napisani naj bodo z dvojnimi razmikom med vrsticami; za literaturo, opombe in povzetek pa uporabite enojni razmik. Prispevki naj bodo notranje razčlenjeni, torej razdeljeni na razdelke, in opremljeni – če je mogoče – z mednaslovi. V besedilu dosledno uporabljajte dvojne narekovaje (na primer: pri navajanju člankov, citiranju besed ali stavkov in kadar navajate strokovne in posebne izraze). Izjema so citati znotraj citatov. Pri teh uporabite enojne narekovaje. Naslove knjig, periodike in tuje besede je treba pisati ležeče. Primeri: Kritika praktičnega uma, Anthropos, a priori.

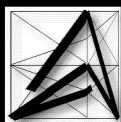
### **Za citiranje in navajanje virov se uporablja 7. verzija APA standardov.**

Pod črto navajajte samo opombe, ki naj ne bodo predolge. V besedilu je treba opombe označiti z dvignjenimi indeksi<sup>1</sup>. Ne uporabljajte opomb za navedbo reference.

Zaradi anonimnega recenzijskega postopka ("double-blind peer-review") zapišite svoje ime in kontaktne podatke v ločenem dokumentu in poskrbite, da iz samega prispevka ni mogoče razbrati vaše identitete.

Sprejemamo tudi ocene knjig (do 12.000 znakov s presledki).

Uredništvo ne sprejema prispevkov, ki so bili že objavljeni ali istočasno poslani v objavo drugam. Z objavo se morajo strinjati vsi avtorji. Vse moralne avtorske pravice pripadajo avtorju, vse materialne avtorske pravice za članek pa avtor brezplačno prenese na izdajatelja. Avtor s tem dovoljuje tudi objavo na spletu.



**David Davies**

**IZVEDLJIVOST IN RAZUMEVANJE GLASBENEGA DELA:  
VARIACIJE NA TEMO PETRA KIVYJA**

**Jürgen Lawrenz**

**GLASBA IN NEIZREKLJIVO: O GLOBINI GLASBE**

**Iris Vidmar Jovanović**

**KANT, KANTE IN MORALNI ZNAČAJ UMETNOSTI**

**Predrag Cicovacki**

**LEV TOLSTOJ O PLATONU IN PLATONIZMU**

**Mojca Küplen**

**IZRAZNA VREDNOST UMETNOSTI V LUČI KANTOVE TEORIJE  
ESTETSKIH IDEJ**